

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA  
SEDE QUITO**

**CARRERA:  
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:  
REPORTAJE SOBRE LA FOTOGRAFÍA QUITENA DE FINALES DEL  
SIGLO XIX COMO INSTRUMENTO DE MARGINACIÓN Y  
DISCRIMINACIÓN SOCIAL HACIA EL PUEBLO INDÍGENA.**

**AUTORA:  
ANDREA ESTEFANÍA PAREDES FIALLO**

**DIRECTOR:  
LUIS OCTAVIO MONTALUISA CHASIQUIZA**

**Quito, mayo de 2015**

## **DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN DE USO DEL TRABAJO DE TITULACION**

Yo, autorizo a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de titulación y su reproducción sin fines de lucro.

Además declaro que los conceptos, análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad de la autora.

Quito, mayo de 2015

---

Estefanía Paredes Fiallo

CI. 1719084350

## **DEDICATORIA**

Dedico esta Tesis a mis padres Oswaldo Esteban Paredes y Rosita Inés Fiallo, a mi esposo Diego Orlando Cifuentes Santamaría y a mi hija Camila Cifuentes Paredes, por su comprensión y ayuda incondicional en todo momento, ellos me han enseñado a encarar las adversidades sin perder nunca la dignidad, ni desfallecer en el intento de conseguir las metas en mi camino académico, me han dado todo lo que soy como persona, mis valores, mis principios y mi empeño.

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a todos mis docentes que durante mi trayecto universitario supieron transmitir sus conocimientos, orientaciones, su manera de trabajar y su motivación que han sido fundamentales para mi formación como investigadora, y especialmente a mi tutor de tesis Luis Montaluisa por su orientación, esfuerzo, paciencia y dedicación. Él ha inculcado en mí un sentido de seriedad, responsabilidad, rigor académico y compromiso son los cuales mi meta anhelada no sería una realidad.

Quien se ha ganado mi admiración, y estaré muy agradecida durante mi vida profesional.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES.....	6
1.1. Investigaciones previas .....	6
1.2. Contexto histórico – Quito en el siglo XIX .....	8
1.2.1. Características demográficas.....	8
1.2.2. Entorno social.....	9
1.2.3. Entorno político.....	12
1.2.4. Características de las diversas clases socioeconómicas .....	14
1.2.5. Situación de la población indígena en el siglo XIX .....	19
1.3. Fotografía quiteña entre 1840 y 1900 .....	20
1.3.1. Antecedentes de la fotografía en el Ecuador.....	21
1.3.2. Fotografía como retrato de la clase alta .....	22
1.3.3. Primeros fotógrafos y estudios fotográficos .....	24
1.4. La fotografía como medio de comunicación .....	24
1.4.1. El indígena y la fotografía.....	25
1.4.2. Visión interna y externa de la fotografía.....	27
CAPÍTULO 2 COMUNICACIÓN E ICONICIDAD .....	30
2.1. La semiótica de la comunicación.....	30
2.1.1. El signo visual .....	31
2.1.2. Lenguaje visual y lectura de la imagen .....	33
2.2. Imagen .....	34
2.3. Comunicación visual.....	34
2.4. El reportaje.....	36
2.4.1. Características .....	37
2.4.2. Estructura .....	38
2.5. Lenguaje periodístico.....	39
2.5.1. Características del lenguaje periodístico .....	39
2.5.2. Estilo .....	39
2.6. Entrevista .....	40
CAPÍTULO 3 METODOLOGÍA, TÉCNICAS Y RESULTADOS .....	41
3.1. Diseño de investigación .....	41
3.1.1. Método .....	41
3.1.2. Población.....	41
3.2. Técnicas e instrumentos.....	42
3.3. Transcripción de entrevistas realizadas .....	43
3.3.1. Entrevista a comunicadora social.....	43
3.3.2. Entrevista a historiador .....	47
3.3.3. Entrevista a fotógrafa historiadora .....	48
3.4. Ficha de resumen de archivos fotográficos recopilados .....	51
CONCLUSIONES .....	61
RECOMENDACIONES .....	62
LISTA DE REFERENCIAS .....	63
ANEXOS .....	67

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Tipos de signos según Pierce .....	32
Tabla 2: Estructura externa del reportaje .....	38

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Dama de Quito yendo a misa, Ernest Charton (atribuido). ....	15
Figura 2: Isabel Rendón. Fotógrafo: Enrique Morgan. Quito, 1885.....	15
Figura 3: Chola Pinganilla y Bolsicono, modistilla, mitad india y de sangre blanca, Ernest Charton. ....	16
Figura 4: Traje de oficio (hilandera). ....	17
Figura 5: Mestiza con el vestido de Gaetano Osculati.....	17
Figura 6: India Gobernadora.....	18
Figura 7: Lecheras por Ernest Chabon.....	19

## **TABLA DE ANEXOS**

Anexo 1. Guía de entrevista a Comunicador .....	67
Anexo 2. Guía de entrevista a Historiador .....	69
Anexo 3. Guía de entrevista a Fotógrafo .....	71
Anexo 4. Ficha de análisis de contenidos .....	73

## **RESUMEN**



La investigación se realizó con el objetivo de recopilar la información necesaria para la construcción de un reportaje escrito sobre la fotografía quiteña de finales del siglo XIX, como instrumento de marginación y discriminación social hacia el pueblo indígena. Se indagó en el contexto social de la época, y en los acontecimientos históricos. Se profundizó en la semiótica para el análisis visual de las fotografías en distintos niveles de interpretación. La investigación realizada fue de carácter cualitativa, mediante el método de análisis síntesis. Se realizaron entrevistas a una fotógrafa, un historiador y una comunicadora, a más del análisis de las fotografías. Como conclusiones se encontró que la dinámica social de finales del siglo XIX mostraba claramente la superioridad impuesta de las clases aristocráticas, sobre la clase indígena, por lo que las fotografías reflejan el trato y el rol que el indígena tenía en la sociedad, sin embargo, su presencia en las imágenes era evitada siempre que se pudiera.

Descriptores: Fotografía, Quito, Siglo XIX, Indígenas.

## **ABSTRACT**

The research was conducted in order to gather the information needed for the construction of a written report on the Quito photograph of the late nineteenth century, as an instrument of social marginalization and discrimination against indigenous people. Research was conducted in the social context of the time, and historical events. It deepened in semiotics for visual analysis of photographs at different levels of interpretation. The research was qualitative in nature, by analysis synthesis method. Interviews were conducted with a photographer, a historian and journalist, more analysis of the photographs. In conclusion it was found that the social dynamics of late nineteenth century clearly showed the superiority of the aristocratic classes imposed on the indigenous class, so the pictures reflect the treatment and the role that the Indian had on society, however, its presence in the images was always avoided.

**Keywords:** Photography, Quito, XIX century Indians.

## **INTRODUCCIÓN**

La fotografía puede funcionar como un instrumento que retrata la realidad, pero a un nivel más profundo, permite también observar las relaciones socioculturales entre quienes son fotografiados. En este sentido, la presente investigación aborda la indagación sobre la fotografía quiteña de finales del siglo XIX como un instrumento de marginación y discriminación hacia el pueblo indígena, con lo cual se elaborará un reportaje que permita socializar los hechos y hallazgos del estudio.

El documento de tesis se divide en tres capítulos, sin contar al producto, constituido por el reportaje. Los capítulos en mención contienen lo siguiente:

El capítulo uno presenta los antecedentes, tanto a nivel investigativo como histórico, lo que permite establecer un marco de referencia contextual de las condiciones sociales y culturales de Quito a finales del siglo XIX a fin de poder analizar el papel de la fotografía en esa época.

El capítulo dos contiene las bases teóricas y conceptuales que permiten la fundamentación de la tesis, y que facilitarán el profundizar en la lectura de la fotografía y en la elaboración del reportaje.

El capítulo tres contiene la metodología planificada y aplicada para el levantamiento de datos y el análisis de la fotografía quiteña de finales del siglo XIX.

Tema:

Reportaje sobre la fotografía quiteña de finales del siglo XIX como instrumento de marginación y discriminación social hacia el pueblo indígena.

### Diagnóstico de la situación

Posteriormente a la disolución de la Gran Colombia a finales de la década de 1820, Quito se presentaba como un importante centro poblacional, con cerca de 71.770 habitantes (Paz y Miño, 1960, pág.21). La población se distribuía, de acuerdo con Toscano (1960, citado en Salvador Lara, 2009), en cuatro clases: “una sexta parte de españoles o descendientes de estos, un tercio de mestizos, otra sexta parte de indios y un último tercio de negros” (pág.175). En esos tiempos existía una clara diferenciación entre estos grupos poblacionales, en los que los sectores indígenas y negros se encargaban mayormente del trabajo pesado, situación de la que se tiene evidencia en los archivos fotográficos de la época.

La fotografía, más que un reflejo de la realidad, es una representación de ella. La fotografía quiteña del siglo XIX muestra las claras diferencias sociales de la época, en la que existía un alto grado de inequidad con el sector indígena, por parte de blancos y mestizos.

El estudio busca indagar el uso de la fotografía quiteña de finales del siglo XIX como instrumento de marginación y discriminación hacia el pueblo indígena, lo que contribuyó a la formación de estereotipos posteriores que se legitimaron en el imaginario social respecto a la época, y que perduran hasta nuestros días.

### Descripción del problema

El pueblo indígena constituye un sector humano muy atado a sus raíces, lo que se evidencia en la mantención de signos visuales (vestimentas, ornamentos) y lingüísticos (entonación, lenguaje, tradición oral) por encima de la imposición

externa; lo que, además de dotarles de un valor importante para la conservación de su cultura, los hizo presa de la marginación de las clases sociales dominantes, los cuales, a sabiendas de su posible descendencia española, se consideraron superiores. Durante el siglo XIX, el afianzamiento de las estructuras de poder a partir de las familias que conservaron una gran cantidad de recursos económicos y territoriales (los patrones de las grandes haciendas por ejemplo), influyó en que el sector indígena conforme principalmente la clase obrera, sin embargo, de forma injustificada, se fortaleció también la discriminación racial.

### Identificación de indicadores del problema

En la actualidad los registros de la época se limitan a escritos, investigaciones, ilustraciones y fotografías en blanco y negro. La fotografía de la época era un medio, no al alcance de todos, y era común que las familias adineradas se retrataran, sin embargo, existen también archivos fotográficos que permiten evidenciar el entorno urbano y social de la época. En estos registros fotográficos es evidente la discriminación hacia el pueblo indígena, bajo indicadores como:

- La presencia aislada o nula del indígena en la fotografía, cuando incluye en la misma a familias o individuos pertenecientes a familias de blancos o mestizos de la época.
- El uso de la fotografía para retratar al indígena en actividades de trabajo pesado.
- El poder observar las diferencias evidentes en cuanto a vestimentas, y la poca interacción entre clases socioeconómicas en registros fotográficos de sitios de reunión o eventos de la época.

Como posibles causas de este problema se pueden considerar:

- El uso de la fotografía a disposición de las clases más adineradas, quien se conformaban frecuentemente por españoles, descendientes de españoles y/o mestizos.

- Los estereotipos sociales que legitimaron erróneamente la marginación al sector indígena.
- La falta de equidad en los derechos y trato entre los sectores sociales de la época.

#### Efectos que genera

A su vez, el compendio de fotografías que se han conservado hasta la actualidad, y que comparte las características mencionadas, genera los siguientes efectos:

- Conformación de imaginarios sociales en referencia a la época colonial, en la que se toma como realidad y con naturalidad a la relación de clases existente en el siglo XIX en Quito.
- La fotografía del siglo XIX no refleja de manera certera el papel del indígena en el desarrollo de Quito como ciudad, ni permite observar la naturaleza de las relaciones entre esta etnia, españoles, descendientes de españoles y mestizos.

#### Delimitación:

Temporalmente la investigación se limitará al siglo XIX.

Espacialmente el estudio considerará datos y archivos fotográficos referentes a Quito.

Académicamente el estudio se abordará desde una perspectiva social y comunicacional.

## Objetivos:

### Objetivo general

- Realizar un reportaje sobre la fotografía quiteña de finales del siglo XIX como instrumento de marginación y discriminación hacia el pueblo indígena.

### Objetivos específicos

- Determinar la dinámica social entre clases durante el siglo XIX en Quito, y que factores la provocaron.
- Establecer el rol del sector indígena en la sociedad del siglo XIX en Quito.
- Definir la presencia de los medios de comunicación y de la fotografía como recurso de la prensa en el siglo XIX en Quito.
- Analizar la lectura visual de la fotografía del siglo XIX en Quito, sobre las relaciones sociales entre sectores poblacionales.

## CAPÍTULO 1

### ANTECEDENTES

#### 1.1. Investigaciones previas

Se indagó en diversos repositorios digitales y bibliotecas de varias universidades del exterior y nacionales, donde se hallaron los siguientes estudios que manejan una temática similar a la del presente estudio:

Alvarado & Möller (2009) en *Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile*, realizan un estudio tomando a la fotografía como un sistema de representación y producción cultural. Para estas autoras el discurso visual a través de la imagen fija permite la interpretación de las modalidades de representación de las realidades sociales y étnicas. El análisis se basó en un estudio comparativo a partir de un banco de imágenes, donde se observó la ausencia y/o presencia visual de los indígenas, como también las modalidades de representación asociadas a este tipo de fotografía. Toma especial importancia en el estudio el proceso de apreciación de ‘dentro/fuera’ de cuadro, es decir, el significado de los elementos que están presentes en la imagen pero también aquellos que implícitamente están fuera de ella, pero que en la interpretación y conjunto grupal se hace notoria su ausencia.

El rol del indígena ha variado con los años y dentro de las conclusiones del estudio Alvarado & Möller (2009) mencionan que a medida que la población de unos grupos indígenas disminuye y la de otros aumenta, esto también se observa en la fotografía histórica, mediante la ‘visibilización’ e ‘invisibilización’, y más aún cuando son retratados fuera de un contexto cultural e integrados a escenarios pertenecientes a otras culturas o costumbres.

Vásquez (2012) en *Una aproximación al estudio de la fotografía de parque y sus valores socio-estéticos en la ciudad de Quito*, realiza un ensayo sobre el contexto en el que surge la fotografía de parque como una manifestación popular y en el que queda plasmada la dinámica social y estética de finales del siglo XIX, no obstante, la autora especifica que quedan pocos registros sobre este



oficio pues “éste tipo de fotografía se inscribe dentro de un sistema discursivo visual dominante, a través del cual es percibido como marginal y sin prestigio social”(Vásquez, 2012, pág.8).

Se hace mención también a que la fotografía de parque surge como una propuesta alternativa a la fotografía de estudio, que significó para los fotógrafos de la época el traslado de su estudio a espacios abiertos, sin embargo, más que una fotografía paisajista se realizaban retratos en blanco y negro, fotos iluminadas o retocadas<sup>1</sup>, fotos en diversos escenarios (en caballitos de madera, con sombreros mexicanos con fondos pintados, monumentos, entre otros según Vásquez (2012, pág.28)). Esto provoca que los registros de la época se puedan dividir en dos claras tendencias, la fotografía ‘manipulada’, es decir aquella fotografía a la que se realizaban ciertos retoques, y el retrato verídico de la dinámica social en los parques, siendo esta última comúnmente efecto de las peticiones de fotografiar eventos públicos que podían realizar las instituciones estatales o personalidades importantes de la época.

Adicional a estos estudios, se encontraron varias publicaciones que pueden tener valor para el tema actual, entre estas se mencionan: *Un siglo de imágenes: el Quito que se fue II, 1860-1960* (Chiriboga Ordóñez, Academia Nacional de Historia (Ecuador), Jurado Noboa, & Ortiz Crespo, 2003), *El Retrato Iluminado: Fotografía y República en el Siglo XIX* (Chiriboga & Caparrini, 2005) e *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes* (Chiriboga & Caparrini, 1994).

Adicional a las menciones realizadas no se han hallado otros temas similares a la investigación propuesta.

---

<sup>1</sup> En aquellas épocas el retoque fotográfico en fotografías de blanco y negro se lo hacía directamente sobre la película utilizando lápiz o carboncillo, entre otras técnicas similares antes de plasmar la fotografía sobre el papel fotográfico.

## 1.2. Contexto histórico – Quito en el siglo XIX

En este punto se aborda el escenario social característico de Quito del siglo XIX, coincidente con la llegada de la fotografía, a la vez que permite una primera aproximación a la realidad del sector indígena ante la sociedad de aquellos tiempos y el papel que representaban en la fotografía quiteña.

En el siglo XIX se produce un importante y determinante acontecimiento para Quito, cuando en 1830, es designada como la capital de la República del Ecuador por la Asamblea Constituyente en Riobamba. Desde entonces, el Poder Ejecutivo es ejercido desde el “Palacio de Carondelet”, mismo que ya era utilizado con fines de gobierno desde la época de la Real Audiencia, y “construido sobre los restos del antiguo palacio que Atahualpa había comenzado a edificar” (Salvador Lara, 2009, pág.180). Quito se convierte entonces, en la sede del nuevo Gobierno republicano, lo que aumentaría potencialmente su crecimiento en años posteriores, e impulsaría un contexto social bastante marcado por las condiciones sociales y económicas de sus habitantes.

### 1.2.1. Características demográficas

Debido a la falta de sistemas de información y registros, los datos sobre la población responden a estimaciones. De acuerdo con Toscano (1967, pág.69) en el siglo XIX se tienen datos de diversos autores, quienes calculan la población de Quito entre 50.000 y 80.000 personas entre los años 1831 y 1854. Por otra parte, Villavicencio (1984, pág.162-164) establece que, en base a datos de los párrocos, la población de Pichincha se elevaba a 154.081 personas (85.150 mujeres y 68.931 hombres).

Por último, cabe mencionar la cifra estimada por Avendaño & López-Ocón (1985, pág.247) quienes calculan en 116.762 habitantes la población de Pichincha compuesto por 28.310 blancos, 39.603 indios y 48.850 mestizos.

No obstante, la diferencia de datos de diversos autores permite ver que la población en Quito era muy reducida en comparación a la actualidad, sin

embargo, cabe resaltar como la población indígena constituía cerca de la tercera parte del total.

### 1.2.2. Entorno social

La visión de progreso de varios mandatarios y el esfuerzo privado, inciden en el desarrollo de Quito, fortaleciendo también el crecimiento demográfico y dando cabida a diversas dinámicas sociales entre clases y etnias. Salvador Lara (2009) menciona:

Las clases sociales, a comienzos de la república, eran más o menos las mismas que a finales de la colonia y en tiempos de la independencia. Triunfante la libertad, surgió como nuevo grupo dominante el de los altos jefes militares de las tropas independentistas, algunos de los cuáles, de origen extranjero, se establecieron en el Ecuador y, mediante matrimonios de ocasión con las herederas de la vieja aristocracia colonial, alcanzaron rango y fortuna, mientras ellas, con sus familias, mantenían los antiguos privilegios (pág.192).

En los primeros años de la República se mantuvieron las mismas clases sociales presentes en tiempos de la independencia, pues los altos jefes militares de las tropas independentistas se mantuvieron como grupo dominante, aún los de origen extranjero que, de acuerdo con Salvador Lara (2009, pág.192) “mediante matrimonios de ocasión con las ricas herederas de la vieja aristocracia colonial, alcanzaron rango y fortuna, mientras ellas, con sus familias, mantenían los antiguos privilegios”. El indígena no ganó la libertad con la independencia de los pueblos suramericanos frente a España, simplemente su dominación paso a manos de los grupos locales.

Como producto de la independencia se produjo una libertad de comercio que benefició a la producción y exportación de cacao, sobre todo en Guayaquil. En este período aparecen también los primeros banqueros, quienes junto con sus pocos accionistas se convierten en importantes comerciantes, mientras que en el sector popular, y sobre todo a partir del establecimiento por García Moreno de

la Escuela de Artes y Oficios, surgen como grupo de importancia los gremios de artesanos, y también pequeños comerciantes sin locales propios que se ubican en las entradas de los diversos edificios públicos y plazas, constituidos por población mestiza (Cfr. Salvador Lara, 2009, pág.193).

Frente a todo este grupo de comercio, consistente en españoles, blancos y mestizos, la clase indígena continuó en calidad de servidumbre y siendo víctima de la explotación. Fue quizá el general Urbina el primero de los gobernantes en preocuparse por los indios en su mensaje al Congreso de 1852:

...La protección y mejora de la clase desgraciada de los indígenas merece ocupar la atención de la Legislatura. No se oculta que tanto las leyes como las costumbres que engendró y produjo la Conquista, colocaron y mantienen a la raza indígena en una condición que tiene todos los caracteres de la más oprobiosa esclavitud. La Independencia de la Metrópoli ha sido poco fructuosa, si no estéril, en resultados felices bajo este aspecto. Los indios son los ilotas del Ecuador; fecundizan la tierra con su trabajo, erogan gruesas contribuciones para el sostenimiento del culto y aumento de los fondos del Erario Nacional y en reciprocidad no obtienen del orden social sino una suma muy limitada de sus bienes... (Ayala Mora, 1994, pág.189)

De igual manera, Urbina mostró interés en mejorar las condiciones en las que se encontraban los grupos sociales más afectados, logrando la manumisión de los esclavos negros en 1851, que si bien fue un paso importante no tuvo mayor impacto en la estructura social en Quito, al existir una población negra muy reducida.

Otro hecho relevante en relación a la explotación del indígena es la abolición del tributo de los indios en 1857 por García Moreno quien sería también el primero en preocuparse por establecer las primeras escuelas y los primeros normales<sup>2</sup> para indios, utilizando para esto la hacienda de Guachalá, que él arrendaba, donde abrió un establecimiento con sus propios fondos. Su

---

<sup>2</sup> Escuelas donde se preparaban a los futuros profesores.

preocupación se extendió también al trabajo obligado y gratis, al que eran sometidos grupos de campesinos indígenas, tanto por los hacendados como por los propios funcionarios del Estado (Cfr. Salvador Lara, 2009, pág.193).

Con este antecedente exigió a los terratenientes el pago de salarios a los jornaleros; sin embargo, esto desencadenó en una nueva modalidad de explotación al indígena consistente en “un forzado acuerdo impuesto por el patrón a los indígenas, según el cual éstos se obligaban a trabajar a cambio de usufructuar una parcela de terreno, el huasipungo” (Salvador Lara, 2009, pág.194). No obstante, el huasipungo seguía perteneciendo al hacendado y era mantenido con una paga mínima al indígena, generalmente en especies, que le era atribuida a precios exagerados provocando una deuda que el indígena difícilmente llegaba a saldar, y que era heredada a sus hijos, de forma que el indio quedaba atado de por vida a una vida de trabajo para el hacendado.

Posterior al asesinato de García Moreno vendría la administración de Ignacio de Veintimilla, considerado como “corrupto gobierno que aprovechó del apoyo conservador o liberal a conveniencia” (Soliz, 2012, pág.16), al que sucedería el “Progresismo” de Luis Cordero (1892-1895). En 1895 sube al poder Eloy Alfaro como representante del movimiento liberal. Es aquí que surge el “Decálogo liberal” de los radicales ecuatorianos, que de acuerdo con Soliz (2012, pág.17) proponía:

- Decreto de manos muertas;
- Supresión de Conventos;
- Supresión de Monasterios;
- Enseñanza laica y obligatoria;
- Libertad de los indios;
- Abolición del Concordato;
- Secularización eclesiástica;
- Expulsión del clero extranjero;
- Ejército fuerte y bien remunerado;
- Ferrocarril al Pacífico.

Los ideales de Alfaro buscaban lograr una estructura estatal de igualdad para pobladores, sean estos mestizos, blancos, negros o indios; por lo que a finales del siglo XIX la figura de Alfaro, con su ‘Alfarismo’, se convirtió en un movimiento popular que desató los miedos y resentimientos de las clases sociales que se habían instaurado en el poder.

### 1.2.3. Entorno político

El entorno político el siglo XIX está marcado por la creación de la República, y en el cual se desarrollaron seis regímenes de acuerdo con Salvador Lara (2009), en los que se puede identificar claramente tendencias opuestas específicas, tales como el conservadurismo y el liberalismo, el militarismo y el civilismo e inclusive entre dictadura y constitucionalismo:

El período del militarismo extranjero, o floreano (1830-1845), protagonizado por el general Juan José Flores, natural de Puerto Cabello (Venezuela), enviado por Bolívar al Ecuador y aquí afincado definitivamente por su matrimonio con doña Mercedes Jijón, dama perteneciente a los viejos círculos aristocráticos y terratenientes de Quito. Flores fue hasta el último instante uno de los más fieles lugartenientes del Libertador. Su período presidencial fue magnificado por el interregno civilista de Vicente Rocafuerte, uno de los grandes magistrados de la historia republicana.

Juan José Flores, primer presidente del Ecuador, intentó fallidamente instaurar una monarquía, por lo que en los orígenes de la República se puede nombrar también al monarquismo (Núñez, 1992).

El periodo del militarismo nacional o urbinista (1845-1860) cuya principal figura es el general José María Urbina, que había participado muy joven en los últimos combates de la emancipación, promotor de todos los vaivenes políticos de aquel tiempo hasta que logró el poder.

El período del civilismo conservador garciano (1860-1875), que debe su nombre a la personalidad de Gabriel García Moreno (una de las figuras más ilustres y controvertidas en la historia del Ecuador), quien logra sujetar a férrea disciplina a al país entero y particularmente a los militares y domina la etapa sin duda más transformadora y constructiva de todo el siglo.

El interregno del militarismo personalista del capitán general Ignacio de Veintemilla (1876 -1883).

El período del civilismo liberal-católico, o caamañismo (1883-1895) cuyo protagonista es José María Placido Caamaño que logra formar un partido político denominado “progresista” como intermediario en las pugnas entre conservadores y liberales.

El período del militarismo liberal radical o alfarista (de 1895, fines del siglo XIX, hasta 1912), dominado por la presencia del general Eloy Alfaro, veterano caudillo de insurgencias guerrilleras desde los tiempos de García Moreno y como él figura histórica controvertida, que lleva a cabo una verdadera revolución al implantar en el Palacio de Gobierno la bandera del liberalismo (Salvador Lara, 2010, pág.180).

Se observa que a lo largo del siglo XIX se dan diversas tendencias políticas bastante diferentes entre ellas, lo que implica a su vez períodos de inestabilidad, producto de una República en nacimiento y consolidación. Estos cambios políticos ponen de manifiesto, en parte, cómo se distribuía el poder, pasando de militares a civiles; sin embargo, una constante fue el papel del indígena, quien estaba bajo el mando de las familias con poder, descendientes de españoles o mestizos. No obstante, la situación mostró leves mejoras con el Gobierno de Urbina y García Moreno, quienes resaltan la importancia del sector indígena para el desarrollo productivo y dando paso a la abolición del “tributo de los indios<sup>3</sup>”.

---

<sup>3</sup> Pago exigido a los pueblos indígenas como una contribución para mantener la estructura política, no obstante, se utilizó también como un instrumento para integrar a los indígenas al mercado de sus productos, pues de otra manera no mostraban interés en la moneda impuesta viviendo de lo que producían en sus parcelas. (Guarisco, 1995)

También le correspondió a Quito ser la sede del Poder Legislativo con la reunión periódica del Congreso Nacional, y sede del Poder Judicial con la Corte Suprema de Justicia. La concentración de los poderes del estado influyó en un fuerte contexto político, que acarrearía el asentamiento de familias con influencia militar y económica en la capital, expandiendo a su vez la diferencia entre clases sociales.

#### 1.2.4. Características de las diversas clases socioeconómicas

Al profundizar en el análisis de la fotografía en Quito durante finales del siglo XIX cabe considerar que entre tres clases sociales bien marcadas: blancos, mestizos e indígenas, las cuáles se pueden reconocer fácilmente por las claras diferencias en su vestimenta, reflejo a su vez de su estatus y en algunos casos, su ocupación.

La vestimenta en la alta sociedad se ve influenciada en gran medida por las modas europeas, principalmente la inglesa según Poma (2013), con el uso frecuente de vestidos con largas faldas, pañolon<sup>4</sup>, corpiños, mangas hasta el codo con encajes, vestidos recargados, polonesas<sup>5</sup>, entre otros.

---

<sup>4</sup> Pañuelo muy grande que servía de abrigo, cubriendo desde la cabeza a los hombros y la espalda.

<sup>5</sup> La principal característica de este traje era una sobrefalda que podía ser remangada mediante pequeños cordones que se tiraban para formar vistosos pliegues.



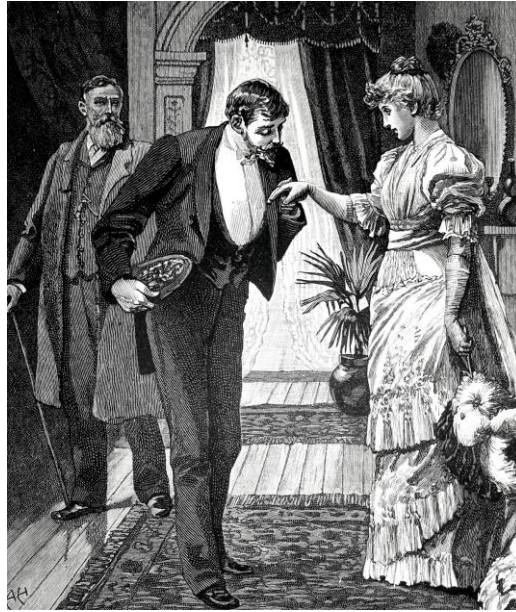


**Figura 1: Dama de Quito yendo a misa, Ernest Charton (atribuido).  
Fuente: (FONSAL, referenciado en Poma, 2013)**



**Figura 2: Isabel Rendón. Fotógrafo: Enrique Morgan. Quito, 1885.  
Fuente: (Archivo histórico del Ministerio de Cultura referenciado en Poma, 2013)**

Los hombres también adoptaron la moda europea, muy similar con excepción de las capas, que solían mostrar colores azules o rojos. La vestimenta masculina, también recargada, permitía mayor posibilidad de movimientos para poder caminar y montar a caballo, por lo cual los pantalones eran generalmente anchos y el calzado eran botas. La ropa masculina propia de la usanza europea, se reservaba para grandes ocasiones: casaca y chaleco, calzón corto, medias de seda, ligas de lujo, zapatos con hebillas, bastón y espadines el campo, la indumentaria era mucho más sencilla, tanto el estanciero como sus peones usaban camisas, sobre las cuales colocaban un poncho para resguardarse del frío.



**Figura 3: Vestimenta de hombres**  
**Fuente: Sigloscuriosos.blogsopt (2011)**

En el caso de los mestizos<sup>6</sup> destaca el traje de las bolseras o bolsiconas, y también trajes utilizados por la clase indígena.



**Figura 3: Chola Pinganilla y Bolsicona, modistilla, mitad india y de sangre blanca, Ernest Charton**  
**Fuente: (FONSAL, referenciado en Poma, 2013)**

---

<sup>6</sup>



**Figura 4: Traje de oficio (hilandera).**  
**Fuente: (FONSAL, referenciado en Poma, 2013)**



**Figura 5: Mestiza con el vestido de Gaetano Osculati**  
**Fuente: (FONSAL, referenciado en Poma, 2013)**

La vestimenta del sector indígena se diferencia entre aquellos que gozaban de una mejor situación económica, en el que usaban:

Un debajero blanco, llamado anaco, de ancho encaje en la parte inferior; encima de este va el chaupi anaco, abierto al lado derecho y hasta media pierna, plegado como el capisayo del hombre, pero verticalmente, que sujetan a la cintura mediante una gran faja de varios colores, aunque el encaje vaya hasta cerca de los tobillos. Otra prenda negra, denominada lliglla, doblada asimismo, como la anterior, llevan en los hombros; las dos esquinas superiores están unidas por delante, con dos grandes alfileres de oro o plata, adornados al extremo, y se llaman tupus; la lliglla cubre los codos; el pelo recogido todo por detrás, lleno de cintas desde la cabeza

hasta los extremos; en la coronilla tienen un atado de cintas generalmente rojas (Stevenson, 1989, pág.229, referenciado en Poma, 2013)

Mientras que las indígenas de bajo nivel económico "visten de anaco, especie de túnica más larga que la de los hombres, en los hombros llevan algo así como un chal llamado ichlla, y esto constituye generalmente todo su guardarropa"(Stevenson, 1989, pág.229, referenciado en Poma, 2013). A esto se adiciona una faja (chumpi) que ajusta el anacu a la cintura.



**Figura 6: India Gobernadora**  
**Fuente: (FONSAL, referenciado en Poma, 2013)**



**Figura 7: Lecheras por Ernest Chaton**  
**Fuente: (FONSAL, referenciado en Poma, 2013)**

#### 1.2.5. Situación de la población indígena en el siglo XIX

En el inicio de la República los revolucionarios se encontraron a sí mismos con una diversidad muy alta en cuanto a la población, mestizos, blancos e indígenas principalmente, bajo diversas creencias y movimientos, por lo que:

Las elites criollas afincadas en el poder, con una visión de nación que excluía a un importante número de habitantes, se dedicaron a buscar la manera de construir el tipo ideal del “ecuatoriano” cuyo molde seguía siendo fijado según las ideas en boga. (Botero Villegas, 2013, pág.15)

Las acciones subsecuentes se destinaron a establecer claras diferencias sociales entre las clases dominantes (militares, clero y económicas) y los indígenas, quien si bien habían logrado sumar libertados y derechos con la creación de la República, se encontraron con diversas “normas y reglamentos especiales que los mantuvieron al margen como en una relación de inferioridad respecto a los blancos-mestizos” (Botero Villegas, 2013, pág.17).

Esta relación de inferioridad los colocó al servicio de terratenientes, considerando las ciudades europeas como el modelo a seguir, y considerando que:

...hay que salvar al indio de sí mismo, hay que hacerlo humano -y cristiano por supuesto-, hay que integrarlo al presente, hay que subirlo en el carro de la historia trazada por los fundadores de la patria y por quienes la construían. (Botero Villegas, 2013)

El indígena era visto como un obstáculo o problema al desarrollo que se buscaba lograr en la República, sea por sus costumbres o por los derechos que deberían tener y los que tenían. El indígena representaba un alto número de la población rural mientras que la población urbana era menos numerosa, de modo que la posesión de tierras, distribuida de manera equitativa afectaría los intereses de quien más poseían, y, al tratarse de un alto número de indígenas, la mayor parte de los recursos irían para ellos. En parte es por esto que surge una distribución desigual de la riqueza, que se buscó justificar mediante el establecimiento de clases sociales, dejando al indígena la posición de mano de obra y fuera de procesos políticos.

El ensayista peruano José Carlos Mariátegui se había dado cuenta de que el discurso sobre los indios era producido por los mestizos y, por eso mismo, estaba muy lejos de ser una apreciación verdadera del indio ya que lo idealizaba. En otras palabras, era un discurso indigenista pero no indígena y, ese discurso indígena, si debía venir, vendría a su tiempo (Ibarra, 2003, pág. 22).

La deslegitimación del indígena como ser humano, se logró a través del discurso, promovido principalmente por mestizos según Ibarra (2003), de rasgos y características muy estereotipadas. Erróneamente el indígena paso a ser visto como sumiso, resistente, fuerte para trabajos físicos, y lento para trabajos intelectuales razón por la cual por mucho tiempo se les negó la educación.

### 1.3. Fotografía quiteña entre 1840 y 1900

A continuación se aborda una breve descripción de la fotografía quiteña entre los años 1840 y 1900, desde su llegada al rol que jugó como tecnología a favor de las clases con mayor poder adquisitivo de la época y que ostentaban a su vez el poder político y social.

La fotografía aparece en el Ecuador en el año 1840, de acuerdo con Chiriboga & Caparrini (2005), diez años después de su constitución como República, por lo que se presentó en un período en el que recién se estaban identificando y construyendo las diversas estructuras de poder, inicialmente en la esfera política, y posteriormente en el entorno económico, concentrado en pocas familias y en la población principalmente blanco-mestiza, dejando al indio en el último estrato

#### 1.3.1. Antecedentes de la fotografía en el Ecuador

Los inicios de la fotografía en el Ecuador se remontan a los primeros daguerrotipos, de los cuáles poco se mencionaban en diarios como *La Gaceta del Ecuador (1840)*, o el *Correo Semanal (1842)* de Guayaquil (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.30). No obstante el puerto principal era el destino de diversos importadores por lo que la presencia de estas tecnologías era mayor que en la capital.

No obstante, como toda nueva tecnología, se trataba de un producto de alto costo, por lo que no toda la población podía acceder al mismo, por otro lado, su uso se enfocó principalmente en el retrato, siendo un potencial reemplazo a la pintura, o como un complemento pues en ocasiones fotografías en blanco y negro eran enviadas a artistas que realizaban la pintura en óleo.

El retrato del paisaje fue posterior, pues el costo debía ser asumido por el retratista o quien solicitaba el retrato. En todo caso, el uso de la fotografía, principalmente por petición de las familias adineradas provocaría esta segmentación en la población. Dice Chiriboga & Caparrini (2005) que:

Hay hechos, en las primeras décadas de la República, que testimonian esas exclusiones: hasta entrada la década de 1860, las sucesivas constituciones nacionales reconocían como ciudadanos, exclusivamente a los poseedores de propiedad raíz libro de doscientos pesos o de profesión sin sujeción a otro, lo que dejaba por fuera a más del cincuenta por ciento de ecuatorianos, indígenas o trabajadores en dependencia. (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.19)



Por ende, menos del 50% de la población eran considerados inicialmente como ciudadanos, y esto implicaba que no mantenían los mismos derechos que quienes sí estaban en esta categoría, más aún, el indígena debía pagar un tributo como reconocimiento de su vasallaje, sin embargo “la fotografía se va a instalar en el Ecuador de la mano de fotógrafos extranjeros<sup>7</sup> que vienen al país a residir temporal o definitivamente, dedicados a fotografiar a las élites criollas y eventualmente, hacer panorámicas del paisaje o las ciudades”. (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.25).

De acuerdo con López Mondéjar (1999):

...los reiterados intentos tendientes a fijar la imagen de la naturaleza con la máxima precisión arrancaron en el siglo XV, y maduraron en 1839, cuando todo parecía preparado para la llegada de la fotografía, tras medio siglo de imperio de la burguesía, que había abierto las puertas al liberalismo económico y a la revolución industrial. (pág.11)

No obstante, países como el Ecuador no fueron testigos de un desarrollo paulatino de la tecnología y la ciencia, por el contrario, al país llegaron como novedad las diversas tecnologías cuando ya se habían instaurado en Europa, de forma que fueron incorporados sin que respondieran a procesos históricos o sociales. Chiriboga & Caparrini (2005) dice respecto a esto que: “Al país llegó la fotografía, simplemente, un día, en el cargamento de bienes tecnológicos importados, sin beneficio de inventario, para curiosidad de las élites, o gracias a algún episodio de piratería” (pág.27).

### 1.3.2. Fotografía como retrato de la clase alta

La llegada de los fotógrafos a Quito se produjo bajo la novedad que suponía esta nueva tecnología, y por ende, implicaba un costo que solo las clases que tenían mayor poder adquisitivo se podían permitir. La fotografía se mantuvo por varios años como un hecho exclusivo de las altas esferas políticas y militares, donde se concentraba la riqueza:

---

<sup>7</sup> Como Ernest Charton, L. Gouin y Morgan. (Chiriboga & Caparrini, 2005)



Desde las primeras imágenes fotográficas de las personalidades políticas, es posible descifrar cómo el poder era asumido por la élite como “derecho natural”. Allí, los personajes aparecen retratados asumiendo gestos de “gran poder”, como si estuviesen de por vida munidos de señorío estatal. (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.19).

La fotografía era elaborada, era planificada, y debía poder mostrar lo que el cliente quería expresar, no obstante, aunque la realidad estuviera llena de prejuicios sociales, quienes aparecían en las fotografía eran visualizados como grandes señores, y cuando un indígena o inclusive, un mestizo, aparecían en el mismo retrato, la posición y los roles que asumía cada personaje debían poder demostrar la diferencia en la clase social.

Es por esto que la fotografía se concentró en el entorno privado, no exponiendo la realidad de la urbe, sino el contexto que se buscaba aparentar. No existe el retrato improvisado, natural, sino por el contrario, la configuración de la fotografía para comunicar lo que el cliente solicitaba. El escenario de la fotografía era por ende, las familias:

Las familias eran el escenario en el que se forjaban, a partir de las alianzas matrimoniales, los círculos de poder.(...) en ese espacio de lo privado, donde la fotografía componía con preciosismo la escena, para subrayar la “nobleza” de gestos y de rasgos del personaje de élite... (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.43)

Para la clase alta la familia, definida principalmente por el apellido, era de vital importancia, de esta manera, el apellido representaba una fórmula que definía a que clase social pertenecía cada persona. Los matrimonios se pactaban entre familias a fin de conservar la aparente “pureza” de la clase, no obstante, con el pasar de los años muchos mestizos buscaron el respaldo del apellido para tratar de incluirse en los estratos más favorecidos, mientras que al indígena se lo trató con desprecio, y sus apellidos eran tomados como símbolo de desprecio. La fotografía retrataba a la familia, o a los miembros más importantes de la misma, pues serviría de registro histórico para los futuros herederos.

### 1.3.3. Primeros fotógrafos y estudios fotográficos

La fotografía aparece en un momento en el que la pintura era el medio utilizado para retratar a las familias de la aristocracia, por lo que fue acogida por varios pintores, ya sea como un medio alternativo o como soporte para la propia pintura según Chiriboga & Caparrini (2005) quienes mencionan que:

En Quito, [Charton de Treville] fue profesor de pintores como Agustín Guerrero, los hermanos Salas, Vargas, o Juan Pablo Sanz; es posible pensar que introdujo la fotografía al Ecuador y sus alumnos, con mayor razón, se vincularon a ella. (pág.35)

De modo que una gran parte de los primeros fotógrafos en el país estuvo constituida por los mismos pintores. Era común que se promocionaran bajo estas dos profesiones, “todos los imagineros de esas épocas se autocalifican en sus distintivos, cómo “fotógrafo y pintor”. Por ejemplo Rafael Pérez e Hijo, Pintores y Fotógrafos; Julio Bascones Fotógrafo y Pintor, Joaquín Bustamante, Fotografía y Pintura” (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.45). El estudio fotográfico estaba conformado por todo el equipamiento que el fotógrafo requería, sin embargo, al considerar que las fotografías se realizaban principalmente en las casas de las familias de la clase alta, este debía movilizar todo el equipamiento:

En efecto, atada al estudio fotográfico u obligado a trasladar aparatosos equipos a las mansiones de sus eventuales clientes, será el retrato su espacio natural; y a través de él, irá enlazando, inconscientemente, la memoria privada de las familias dominantes de la República; y por tanto, la memoria de su poder. (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.43)

Esto implicaba una limitación para la expansión de la fotografía a un entorno abiertamente social, pero para el fotógrafo, los términos del cliente eran decisivos para su negocio.

### 1.4. La fotografía como medio de comunicación

La fotografía se consagró como el primer medio visual capaz de representar la realidad de forma precisa. Sin desmerecer a la pintura y al dibujo, esta permitía

tomar instantáneas como un reflejo de lo que el ojo puede ver, no obstante, su capacidad de captar el mundo se limita también al fotógrafo y a lo que fotografía, con sus propias variables (ángulo, entorno, decoración, composición, luz, entre otros aspectos). Es un medio capaz de comunicar en diversos niveles de significación.

La fotografía plantea inicialmente un concepto similar al de la pintura, pues su uso se popularizó para la realización de retratos o paisajes, sin embargo, su potencial la convirtió en un instrumento único para archivar momentos específicos en la historia. A medida que se convirtió en un medio que podía trasladarse fácilmente empezó a acompañar los textos propios de los periódicos, dándole mayor fuerza a los hechos.

No obstante, la fotografía puede acompañar a la prensa como medio de comunicación; sin embargo, es también en sí misma un recurso independiente, pero a diferencia de la prensa, se trata de un método en el que gran parte de la comunicación se produce por la interpretación de quien observa la imagen. Claro está, muchas veces la configuración de la imagen es intencional, como en la realización de los retratos mencionados anteriormente, pero en otras, plasma la propia realidad.

#### 1.4.1. El indígena y la fotografía

En este acápite se debe abordar el rol de la fotografía en la concepción del indígena tal como ha aportado a la construcción de los imaginarios sociales y estereotipos, “legitimando” una discriminación étnica hacia este sector poblacional. Como ya se abordó, la fotografía en sus inicios fue bastante exclusiva, retratando a familias con gran poder socioeconómico y en las que difícilmente aparecía un indígena, y si lo hacía era como parte del propio entorno, como un bien material de pertenencia del retratado, o haciendo énfasis en las diferencias sociales. Estas diferencias sociales siempre buscaban ubicar al indígena como un ser sumiso, pequeño o secundario, logrado mediante la composición de la imagen, no obstante su representación en la fotografía es mínima, como mencionan Chiriboga y Caparrini (2005):

A propósito, afirma Matthías Abram, filósofo y educador bilingüe en Ecuador, al hablar de la representación del indio en la fotografía ecuatoriana: estaríamos tentados a afirmar que no hubo una iconografía fotográfica de indios en gran escala en el Ecuador del siglo XIX. (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.19)

No obstante, el indígena existe en la fotografía histórica, si bien no de forma muy frecuente pero es común que forme parte del retrato del escenario que fotógrafos extranjeros realizaron, en estos casos la imagen del indígena se corresponde con la naturaleza local en la que se desenvuelve. En la fotografía urbana, de ciudad, el indígena suele aparecer en escenarios como plazas y calles, siendo común observar la distinción entre clases sociales, ya sea por la vestimenta, postura y posición que adoptan en los lugares públicos.

Se debe considerar también que el rol del indígena en la fotografía puede variar dependiendo la finalidad con la que es tomada la imagen. En el caso de la fotografía informativa<sup>8</sup>, de archivo, el indígena puede aparecer como es en realidad, mientras que en el retrato, principalmente familiar, el indígena puede no aparecer, o hacerlo como parte de la composición en la que se comunique subjetivamente su posición menor social y económica respecto a su patrón.

Sobre la fotografía y el indígena, Corkovic (2012) hace mención de dos términos, utilizados erróneamente como sinónimos, la fotografía indígena y la fotografía indigenista. Existen claras diferencias entre la fotografía realizada como valoración o retrato de una cultura en específico, y aquella realizada para continuar con el establecimiento de estereotipos y diferencias de orden social o racial.

El indígena ha pasado a conformar un ícono que representa determinados mensajes. Andiñ, Castellanos, & Elizondo (2007) mencionan que se ha vuelto una práctica habitual en los medios de información el utilizar la imagen del indígena como sinónimo de pobreza y otros problemas sociales:

---

<sup>8</sup> Fotografía utilizada específicamente con objetivo de recopilar información.

Cuando vemos una nota periodística acompañada de una fotografía ilustrativa del tema asociamos mediante un proceso inferencial el tema con los contenidos de la reproducción iconográfica, ya que esta última ha sido puesta ahí para cumplir la función referencial. (Andión, Castellanos, & Elizondo, 2007, pág.96)

La fotografía del indígena se convierte en un instrumento paradójico, por un lado es utilizada para retratar su cultura y de alguna manera, revalorizarla e impulsar la conservación de sus costumbres ancestrales, pero por otra, se la relaciona con una manera de mantener y reforzar el estereotipo presente en el imaginario social, a través de un discurso doble, en el que el mantenimiento de sus costumbres requiere que se mantengan bajo estructuras dominantes de poder, sociales, políticas y económicas.

#### 1.4.2. Visión interna y externa de la fotografía

La fotografía trabaja en diversos niveles comunicacionales, los mismos que pueden entenderse como objetivos y subjetivos, considerando los elementos evidentes y las relaciones simbólicas o representativas entre estos. Para Chiriboga & Caparrini (2005, pág.21) la fotografía conlleva a su vez una visión interna y una visión externa, pues se enriquece a través de una doble lectura. La primera lectura sería objetiva, identificando y comprendiendo lo que se ve directamente, por ejemplo, en un retrato familiar de manera objetiva se observaría a quienes son fotografiados. Una segunda lectura, de forma subjetiva, implicaría el comprender la vestimenta de quienes son fotografiados, la posición en la imagen, el uso de luces y sombras, el encuadre, entre muchos otros elementos de composición visual.

Para Chiriboga y Caparrini los retratos son tanto simbólicos como paradigmáticos. Simbólicos en la medida en que los elementos que se han colocado intencionalmente, revelan la personificación del poder, embestido por quienes encargan la fotografía y son retratados en ella bajo sus preferencias, y

por otra parte también son paradigmáticos, al considerar el personaje opuesto, no confrontado pero existente:

Una ausencia, tanto real en la imagen y en la historia de la fotografía, como legal en la constitución de la nación, de amplios sectores rurales y urbanos, y de pueblos indígenas que protagonizaron, sin embargo, en el siglo xix, por lo menos una decena de levantamientos y rebeliones, entre ellas, la liderada por Fernando Daquilema en 1871. (Chiriboga & Caparrini, 2005, Pág.21)

Sin embargo, a pesar de su importante y notorio papel en la historia, los registros sobre la vida y hechos de los pueblos indígenas no tienen un respaldo fotográfico cuantioso. La visión interior se concentra en las élites, en la fotografía de casa, iluminada, planificada; mientras que la exterior buscó los tipos populares, particularmente indígenas, aunque con una frecuencia mucho menor “la fotografía del siglo XIX acabó retratando los dos extremos de la sociedad: la élite y los excluidos” (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.21). Los primeros reconfirmaban su existencia social como élites; los segundos eran recuperados de su exclusión para “representar” al país en el mundo, pues la fotografía al pueblo indígena fue realizada principalmente por historiadores y estudiosos o fotógrafos que acogían la imagen del indígena como representativa del pueblo en el exterior.

Finalmente, la confrontación entre visión interior y exterior, resume el lento proceso de transformación que vivirá el Ecuador a lo largo del siglo XIX: la resistencia de una clase terrateniente a perder su poder, reflejada en la visión interior; y el anuncio de las visiones de la modernidad, expresado ya sea en los estudios científicos como en el desarrollo del mercado de la fotografía, que vamos a encontrar en la visión exterior. (Chiriboga & Caparrini, 2005, pág.103)

## **CAPÍTULO 2**

### **COMUNICACIÓN E ICONICIDAD**

#### **2.1. La semiótica de la comunicación**

La semiótica puede entenderse de forma muy básica como la disciplina que estudia los signos y sus significados, aunque en la teoría y la práctica abarca un amplio estudio de cómo se producen estas significaciones. Lozano (2007), citando a McQuail (1983) menciona que:

...ayuda a establecer la significación cultural del contenido de los medios (...). Indudablemente ofrece un sistema para describir el contenido: puede arrojar alguna luz sobre quienes producen y transmiten un conjunto de mensajes; potencialmente es tan útil, y quizá más útil, que el análisis tradicional de contenido para predecir o explicar los efectos; y es especialmente apta para determinadas clases de estudios valorativos, sobre todo para los que pretenden descubrir la ideología y la tendenciosidad latentes en el contenido de los medios de comunicación. (Mc Quail citado en Lozano Rendón, 2007, pág.150)

En este sentido, la semiótica de la comunicación permite el análisis de productos comunicacionales a niveles más profundos, pues ayuda a indagar en los significados, partiendo del contexto cultural, pues este influye en la asignación de significados socialmente aceptados. El autor menciona también que la semiótica de la comunicación es muy eficiente en la realización de estudios valorativos, siendo importante su consideración para el presente estudio para lograr descubrir las ideologías que primaban en el rol del indígena en la fotografía quiteña.

Lozano Rendón (2007) relaciona a la semiótica con el estructuralismo como teoría en el campo de la comunicación. El estructuralismo, de acuerdo con Muñoz (2005), puede entenderse como una perspectiva para el análisis de los medios de comunicación, en el que no se hace énfasis en las consecuencias de los mensajes de los mass-media, sino en la “misma constitución interna del discurso ideológico de los medios” (pág.201). En este sentido la semiótica se



apoya en el estructuralismo y viceversa al permitir identificar los significados de los diversos signos de los productos comunicacionales, mientras que el estructuralismo apoya el establecimiento de estos signos con aquellos que forman parte del entorno cultural, como menciona Seiter (1992):

El estructuralismo señala que cada elemento dentro de un sistema cultural deriva su significado de su relación con otro elemento en el mismo sistema: no hay significados independientes, sino muchos significados por sus diferencias con otros elementos en el sistema'(Seiter, citado en Lozano, 2007, pág.150)

La relación entre elementos que menciona Seiter se da por los significados que existen en el imaginario social, el contexto cultural y aquello que, deliberada o accidentalmente, comunica el producto comunicacional, en este caso, la fotografía quiteña de finales del siglo XIX. También se consideraría aquí a la semiótica de lo visual, por la naturaleza de la fotografía, definida como la semiología que “estudia la significación de los mensajes codificados a través del lenguaje visual.” (Acaso, 2009. pág. 24). La lectura de la imagen será dada por ende, desde la semiótica.

#### 2.1.1. El signo visual

La base de la semiótica es el signo, y este fue estudiado por dos de sus más importantes representantes, Saussure y Peirce, quienes parten del estudio del signo bajo un enfoque lingüístico, no obstante, el signo visual conserva los mismos principios. Marro, Zecchetto, & Vicente (2005) mencionan que Saussure compuso su teoría de semiótica en base a una diada entre el “significado y el significante” (pág.23), mientras que Pierce basa su teoría en la triada compuesta por “el *signo/representamen*, que mantiene una relación con un *objeto*, relación que a su vez implica un *interpretante*.” (Cobley & Jansz, 2002, pág.21).

El signo, conformado por los elementos de la fotografía en relación al estudio de la fotografía quiteña, sería en representamen de acuerdo a Pierce, siendo el

que asigna significado al interpretante. En otras palabras, todo elemento de la fotografía adquirirá uno o varios significados pues diferentes personas pueden asignarles diversas interpretaciones, sin embargo, aquellas de orden cultural o social tendrán un peso mayor.

En el concepto de Pierce (triada) el interpretante puede convertirse a su vez en un nuevo signo o representamen, colocándolo en relación con otros objetos, y siendo compatible con el estructuralismo como un sistema en el que los signos están relacionados entre sí.

La Tabla 1 muestra nueve tipos de signos, las filas contienen las categorías (primeridad, secundaridad, y terceridad), de acuerdo a como se relacionan con cada elemento de la triada del signo propuesta por Pierce, según Cobley & Jansz (2002. pág. 31-34). En las columnas se presentan las categorías, según como se relacionan con la realidad (cualidad o posibilidad, hechos en bruto y leyes generales):

**Tabla 1: Tipos de signos según Pierce**

	Cualidad <i>Primeridad</i>	Hechos en bruto <i>Secundaridad</i>	Ley <i>Terceridad</i>
Representamen <i>Primeridad</i>	Cualisigno (representamen formado por una cualidad, ej. El color verde)	Sinsigno (representado por una realidad física existente. Ej. Una señal de tránsito en una calle específica)	Legisigno (un representamen formado por una ley. Ej. El sonido del silbato del árbitro en un partido)
Objeto <i>Secundaridad</i>	Ícono (Donde el signo se relaciona con su objeto por alguna semejanza. Ej. Una fotografía)	Índice (Donde el signo se relaciona con su objeto por una convención social. Ej. Una bandera, una palabra)	Símbolo (Donde el signo se relaciona con su objeto en términos de causalidad. Ej. Un síntoma médico)
Interpretante <i>Terceridad</i>	Rema (Donde el signo se representa para el interpretante como una posibilidad. Ej, un concepto)	Decisigno (Donde el signo se representa para el interpretante como un hecho. Ej. Una enunciación descriptiva)	Argumento (Donde el signo se representa para el interpretante como una razón. Ej. Una proposición)

**Fuente:** (Cobley & Jansz, 2002. pág.31-34)

### 2.1.2. Lenguaje visual y lectura de la imagen

En el lenguaje plástico y visual no se puede observar las imágenes bajo una perspectiva netamente práctica, informativo (a) o cognitiva, por lo que se debe considerar que “la comunicación intencionada (no la causal) puede ser examinada bajo dos aspectos: el de la información estética y el de la información práctica.” (García Hoz, 1996. pág.105)

La “información estética” aporta datos sobre las proporciones utilizadas en la imagen, los volúmenes, armonías, contrastes, etc. Para lo cual, menciona García Hoz (1996) es necesario tener una base cultural mínima. Esta base cultural se compone de conocimientos o nociones sobre lo agradable y desagradable, correcto o incorrecto, o aceptado y no aceptado dentro de un entorno social, que valida y difunde tendencias de pensamiento y opiniones. La información práctica, llevada a cabo mediante signos y símbolos cotidianos, se manejan bajo “reglas” entendidas por muchas personas, o por la sociedad en general.

Otro aspecto importante en la lectura de la imagen, es la función del lector pues la connotación solo se produce mediante la actividad del mismo. De acuerdo a Barthes, mismo que se guió por Hjelmslev, el signo funciona de la siguiente manera:

El signo denotativo está formado por un significante y un significado. Pero también es un significante connotativo. Es decir, es una sustancia material: sólo si poseemos el signo "león" podemos tener connotaciones de su orgullo, ferocidad, coraje, etc. Y un significante connotativo debe engendrar un significado connotativo para producir un signo connotativo. (Cobley & Jansz, 2002. pág.52)

La palabra que denota a un objeto es el significante, que cuando es leída o escuchada genera una representación mental (el significado), la suma de ambas forman el signo denotativo pues denotan al objeto, pero de acuerdo con Pierce también sería un significante connotativo por las características que evoca el signo, lo que a su vez genera un significado connotativo, y estas características que genera, al relacionarse con las de otros objetos, provocan que el significante y el significado connotativo formen el signo connotativo.

## 2.2. Imagen

De acuerdo con la RAE - Real Academia de la Lengua (2012), la imagen es “una figura, representación, semejanza y apariencia de algo” o una “estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado”. La segunda definición se relaciona principalmente con el concepto de ícono de acuerdo a Charles Pierce<sup>9</sup>. Considerando la primera acepción, la imagen es una representación de algo sin ser ese algo.

Desde la perspectiva comunicativa, una imagen es la composición visual en la que interviene uno o más elementos que mantienen un sentido comunicacional, de modo que la representación de la imagen no se basa únicamente en los elementos de la misma, reales o no, sino en el mensaje que produce la interpretación del observador. La imagen por ende es el componente básico de la comunicación visual, según Castellanos (2003, pág.26).

## 2.3. Comunicación visual

La Comunicación visual es el proceso comunicacional basado en imágenes o códigos visuales, sean estos estáticos o en movimiento, como en la fotografía o el cine (siendo este último fotografías en secuencia rápida), que transmiten una idea o un mensaje y de igual forma buscan generar una respuesta en el observador.

Se entiende por comunicación visual, a aquellos procesos comunicativos que utilizan códigos que afectan al sentido de la vista. Esta comunicación entra dentro de la que se ha descrito al principio como comunicación no verbal, juntamente con la comunicación multi sensorial. (López, 1994, pág.139)

La comunicación visual maneja códigos diferentes a la comunicación lingüística, compuesto por elementos como el color, textura, forma, posición en el espacio, elementos, símbolos, signos, íconos, entre otros; que pueden

---

<sup>9</sup> En la tríada de Charles Pierce, Símbolo, signo e ícono, este último denota a un objeto, exista o no ese objeto, es decir, el ícono puede existir, exista o no el objeto.

comunicar de manera individual y/o grupal, y que no mantienen necesariamente un orden secuencial, como en el caso de la comunicación verbal, lo que provee a la comunicación visual de diversos niveles para transmitir uno o varios mensajes. Por esta razón la comunicación visual es manejada por diversas disciplinas que pretenden establecer diversas formas de funcionamiento para sus distintos elementos.

De acuerdo con Rollié & Branda (2004, pág.27): “El mensaje en comunicación visual, es el producto de diferentes modalidades de representación que requieren de la conjunción de competencias expresivas distintas: fotografía, gráfica, ilustración, tipografía, etc., teniendo en cuenta sus especificidades de codificación y complejidades técnicas”. La comunicación a través de imágenes es “el sistema de transmisión de señales cuyo código es el mensaje visual” (Acaso, 2009. Pág.24). Esta comunicación trabaja en diversos niveles mencionados ya en el punto 1.4.2, es decir, denotativo y connotativo, o subjetivo y objetivo. Esto dota a la imagen de diversos niveles de lectura, mismos que se relacionan con las funciones de la imagen de acuerdo con el modelo de Jakobson (Mechaca, 2008):

- Función expresiva o emotiva: Tienen como objetivo transmitir emociones.
- Función conativa, apelativa o exhortativa: Relacionada con la persuasión, cuyo objetivo es convencer. Ej. Publicidad.
- Función referencial o informativa: Imágenes cuyo objetivo es informar. Su función es ilustrar un texto o una noticia.
- Función poética o estética: Imagen que busca la belleza con sentido artístico, estético.
- Función fática: Se trata de aquella que tiene como objetivo llamar la atención. Frecuente en el uso de contrastes, tamaños y al igual que la conativa es muy utilizada en los mensajes publicitarios.
- Función metalingüística: Es aquella función que se refiere al código, es necesario conocer el código para otorgarle un significado.

- Función descriptiva: Ofrece información detallada y objetiva sobre aquello que representa. (dibujos científicos, mapas).

Para Santos (2010) estas funciones de la imagen se dan no solo por la finalidad con la que se produce la imagen, sino también por la percepción e interpretación del receptor, de modo que una imagen puede generar significados diversos para diferentes personas. La percepción es un elemento importante en la comunicación mediante imágenes o comunicación visual.

...La percepción se propone responder a cómo es mirar al mundo o a una fotografía o una pintura, etc. (...) El paso de esa <<imagen distorsionada y variable>> que es la retínica a la captación del mundo es lo que se conoce con el nombre de proceso perceptivo. (...)...la percepción se produce cuando procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales (...) originadas a través de un proceso de recogida de sensaciones exteroceptivas. (Santos, 2010, pág.31)

La forma que cada persona percibe una imagen se ve influida por su personalidad, gustos, preferencias e inclusive factores físicos (como la capacidad visual que permitiría ver más o menos detalles de una misma imagen), de forma que la interpretación de la imagen puede variar si cada receptor maneja símbolos y signos diferentes (por ejemplo, el significado del color blanco, como pureza para occidentales y luto para orientales), lo que hace importante considerar la semiótica.

#### 2.4. El reportaje

El reportaje es una ampliación de la noticia en que se basa. Consiste en un relato informativo extenso en el que se trata de profundizar en un hecho ya conocido del que se aportan nuevos datos y perspectivas.

De acuerdo con González Briones, Goldstein, López Cubino, & López Sobrino (2012) el reportaje informa, describe, narra e investiga:

- Informa de un hecho de interés para la sociedad, cumpliendo así la función básica del periodismo.

- Describe el suceso aportando el mayor número de datos precisos.
- Narra el acontecimiento en estrecha relación con la descripción.
- Investiga, pues sin investigación no hay reportaje.

Tradicionalmente, el reportaje ha sido considerado un género estrictamente objetivo, muy cercano a la noticia y a la información. Así, Martínez Albertos (2002) afirma que el reportaje “es un relato periodístico —descriptivo o narrativo— de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto” (pág.302).

Martín Vivaldi (1987) va más allá y reconoce al periodista más libertad en la elaboración del reportaje cuando dice que el reportaje es un "relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano"(pág.46).

#### 2.4.1. Características

Las características del reportaje son, de acuerdo con González Briones, Goldstein, López Cubino, & López Sobrino (2012):

- Es un género complejo, ya que contiene informaciones recogidas en uno o más lugares, recrea el ambiente, presenta a los personajes, describe la situación... para que los lectores y las lectoras dispongan de una información completa.
- Exige un trabajo previo de documentación. El periodista ha de investigar, inquirir, visitar el lugar de los hechos, recopilar testimonios, citas, fechas, datos, nombres, cifras, anécdotas, diálogos, descripciones, sensaciones, etc., con el fin de reconstruir el ambiente general de la forma más fiel posible.
- Posee diversidad temática y flexibilidad formal y estilística, sin otros límites que la claridad, la exactitud y la eficacia informativa; por ello puede incorporar y combinar procedimientos y recursos lingüísticos

propios de la noticia, la crónica, el artículo, la novela, el cuento, el ensayo...

- La objetividad y la veracidad son sus señas de identidad, aunque cabe también la subjetividad en las observaciones y en la valoración de los hechos.
- El estilo es el periodista. Un mismo acontecimiento es visto y tratado de diferente manera por cada profesional del periodismo. No en vano hay quien afirma que existen tantas clases de reportajes como periodistas.
- El reportaje va firmado y menciona el lugar desde donde se ha redactado.(:24)

#### 2.4.2. Estructura

Por otra parte, con González Briones et al. (2012) señalan la estructura del reportaje:

**Tabla 2: Estructura externa del reportaje**

Titular	Su finalidad es captar el interés del lector.
Entradilla	
Introducción	
Desarrollo o cuerpo	Desarrolla el relato de los hechos con abundante información, utilizando numerosos recursos formales, estilísticos, literarios, etc. y aportando un estilo propio.
Cierro, final o conclusión	Sintetiza, sentencia y concreta el reportaje.

**Fuente: (González Briones, Goldstein, López Cubino, & López Sobrino, 2012, pág.25)**

No obstante, el desarrollo o cuerpo del reportaje se ajustará al tema que se esté realizando, y puede organizarse de diversas maneras, como cronológicamente por temas, por hechos, entre otros.



## 2.5. Lenguaje periodístico

El lenguaje periodístico se plasma normalmente en un modo de expresión condicionada por el tema desarrollado y el efecto que se busca en el receptor. Cada uno de los estilos periodísticos (el informativo, el de solicitud de opinión y el ameno) se perfila ante el investigador como un conjunto peculiar de rasgos de ideación y expresión propios de un género o como una suma de medios de expresión regulados de un modo unitario por las facultades personales (Hernando Cuadrado, 2000, pág.13).

### 2.5.1. Características del lenguaje periodístico

El lenguaje periodístico, sobre todo en su modalidad escrita, debe caracterizarse, en principio, por las siguientes notas según Hernando Cuadrado (2000):

- Corrección, por tratarse de un lenguaje no literal próximo al registro coloquial culto.
- Concisión, con predominio de los esquemas sintagmáticos nominales.
- Claridad, mediante el uso de verbos adecuados, en forma activa y modo indicativo, con vistas al logro de la eficacia y la univocidad comunicativa.
- Captación del receptor, ya desde las primeras líneas del texto de los relatos de carácter informativo.
- Lenguaje de producción colectiva, en cuya elaboración intervienen diferentes coautores, unos con mayor grado de responsabilidad que otros.
- Lenguaje mixto, condicionándose entre sí los diferentes tipos de códigos concurrentes.

### 2.5.2. Estilo

En el lenguaje periodístico, de los tres factores que coinciden en el lenguaje literario, procedentes, respectivamente:

- de la tradición,
- de la personalidad de quien escribe,
- y de la exigencia o expectativa del destinatario,

Según Hernando Cuadrado (2000) el de mayor importancia es el tercero, ya que en los periódicos se escribe, fundamentalmente, para que los textos sean entendidos de manera rápida y eficaz.

## 2.6. Entrevista

La entrevista de actualidad pone el acento en lo que opina el entrevistado y no especialmente en su personalidad. Interesa quién hace las declaraciones, pero sobre todo qué dice esa persona a la que entrevistamos. Son entrevistas que se realizan a personas idóneas que son especialistas en determinados temas. Se trata de un tipo de entrevista que no tiene por qué apoyarse en un tema que sea de estricta actualidad.

Se llama también entrevista temática. Bien porque tiene como base la búsqueda de datos para el desarrollo de una información o bien por- que el periodista se dirige a una persona para que mediante la técnica de preguntas y respuestas dé su punto de vista sobre temas que en ese mismo instante forman parte de la actualidad in- formativa.

La personalidad del entrevistado es importante, como lo es siempre en este género periodístico pero en este caso lo que se dice pasa a un plano de especial relevancia. A través de este tipo de entrevista se buscan los puntos de vista y juicios de la persona entrevistada sobre el tema que interesa al periodista. (Armentia Vizuete & Caminos Marcet, 2003, pág.27)

## **CAPÍTULO 3**

### **METODOLOGÍA, TÉCNICAS Y RESULTADOS**

#### **3.1. Diseño de investigación**

Por diseño de investigación se hace referencia al conjunto de métodos y técnicas que permitirán el levantamiento de datos, a partir de las necesidades de información existentes. Para Gómez (2006) “El término "diseño" se refiere al plan o estrategia concebida para obtener la información que se desee, es decir, es el plan de acción a seguir en el trabajo de campo.” (pag.85). Para la presente investigación se requiere la obtención de información que permita fortalecer el reportaje, mediante la opinión de expertos en campos relacionados.

##### **3.1.1. Método**

El método se refiere al procedimiento que se aplicará para el análisis de los datos.

Para este caso se aplicará el método analítico-sintético o de análisis síntesis.

Muñoz Razo & Benassini Félix (1998) mencionan que el método de análisis síntesis “es un método analítico que consiste en la separación de las partes de un todo para estudiarlas en forma individual (Análisis), y la reunión racional de elementos dispersos para estudiarlos en su totalidad (Síntesis).”(pág.192).

Mediante el análisis se estudiarán los diversos datos recopilados, desde las fotografías, a la información sobre el contexto socio cultural de la época, a las bases teóricas que fundamentarán el estudio. La síntesis se utilizará para condensar a información analizada en el producto final, el reportaje.

##### **3.1.2. Población**

AL tratarse de un estudio cualitativo, y al ser el objeto de estudio la fotografía, no existe una población extensa. No obstante, es importante para la construcción del reportaje, el enriquecerse a partir de las opiniones de expertos en temas relacionados.

Los expertos que requieren entrevistarse son:

- Fotógrafo.
- Historiador.
- Comunicador.

Cada uno de ellos facilitará el conocer un punto de vista diferente en cuanto al objeto de investigación, es decir, el uso de la fotografía como instrumento de marginación y discriminación y el rol del indígena en la fotografía quiteña de finales del siglo XIX.

### 3.2. Técnicas e instrumentos

Como técnicas para la recolección de datos se utilizarán dos:

- Entrevista, a ser aplicada a los expertos mencionados.
- Observación, para el análisis de fotografías.

Para Muñoz Razo & Benassini Félix (1998) la entrevista:” Es la recopilación de información en forma directa, cara a cara, es decir, el entrevistador obtiene datos del entrevistado siguiendo una serie de preguntas preconcebidas y adaptándose a las circunstancias que las respuestas del entrevistado le presenten” (pág.210).

El instrumento correspondiente a la entrevista es la guía de entrevista.

Muñoz Razo & Benassini Félix (1998) definen la observación como “el examen de los diferentes aspectos del objeto (...) durante todo el proceso de investigación” (pág.184). Mediante la observación se pretende encontrar en las fotografías quiteñas de finales del siglo XIX, los diversos elementos objetivos y subjetivos para dar lectura a la imagen, analizando el rol del indígena en las mismas.

El instrumento correspondiente es una ficha de análisis de contenidos.

Los formatos correspondientes a cada instrumento se adjuntan como anexo al final del documento.

### 3.3. Transcripción de entrevistas realizadas

#### 3.3.1. Entrevista a comunicadora social

Entrevistada: Profesora de Comunicación Social, Isabel Paredes

10 años de experiencia en comunicación, relacionado con temas culturales, la representación, y dentro de las teorías latinoamericanas y crítica de comunicación.

Vinculación con sectores populares, comunicación intercultural, y con la juventud, mediante el arte y la lúdica.

Actualmente laborando como docente en la carrera de Comunicación Social de la universidad Politécnica Salesiana.

**En la lectura de la imagen se tienen varios niveles de interpretación, en su opinión, ¿Cuál era el mensaje objetivo y subjetivo que la fotografía quiteña transmitía, con y sin intención?**

Creo que es una pregunta que encierra mayor complejidad. Primero, consideraría que es difícil identificar una fotografía quiteña como tal. Si bien no manejo el tema de la fotografía a profundidad, creo que se debe tener cuidado al manejar el término de “fotografía quiteña”. Hay fotografía de Quito, de los personajes de Quito, imaginarios que se reproducen en la fotografía de Quito, sin embargo, nosotros tenemos en el siglo XIX una trayectoria en donde la imagen se maneja fundamentalmente a través de la representación pictográfica, y través sobre todo de la representación de aquellos viajeros que llegaban al Ecuador, y representaban de una manera bastante exótica esta realidad.

Esta práctica realizada fundamentalmente por europeos, que llevaban estas imágenes, a través del grabado y la pintura a Europa, luego con el auge de la fotografía en el siglo XIX pasa a ocupar la fotografía un papel fundamental dentro de la representación. Ahora, si nosotros miramos la fotografía que existe sobre la ciudad de Quito y los registros que tenemos de Quito en la segunda mitad del siglo XIX podemos encontrar varios principios o matrices de representación, que vienen de esta matriz tremendamente eurocentrista, que separa al otro, que estigmatiza al otro muy fuerte, de esa manera entonces la fotografía se convierte en una herramienta de poder en la que se clasifica, se tipifica a los sujetos en su quehacer cotidiano, y evidentemente se los coloca en su estrato social. Si hablamos del nivel objetivo y subjetivo tenemos mucha fotografía sobre las grandes familias, sobre las importantes familias de la ciudad de Quito, en cuanto a los blancos mestizos, en cuanto a las personas que tenían el poder en esa época en la sociedad quiteña, entonces tenemos fotografías que representan estas casas, salones, con la familia entera o con personajes de la familia muy bien vestidos, y que evidentemente en un nivel objetivo es ese mostrar el entorno de una familia aristocrática, de muy alto nivel, que educa a sus hijos, etc. Y en contraposición tenemos imágenes de la cotidianeidad, imágenes de la plaza, el mercado, el aguatero, la venta, esto que pasaba en las calles de la ciudad en donde en un nivel objetivo se marca estos sujetos que están a servicio de estas grandes familias que son la servidumbre, y que son evidentemente los indígenas.

Ahora en un nivel subjetivo nosotros podemos mirar que, o más bien, desde un nivel connotativo al interpretar estas imágenes, podemos mirar, como decía, un fuerte ejercicio de poder, en el que se marca tajantemente la diferencia corporal, la diferencia en la representación, si nosotros miramos más allá en cómo se registra la fotografía en la ciudad de Quito, esta idea que viene mucho de la eugenesia y de la antropometría que es mirar al cuerpo del otro, al cuerpo del indígena, del afro, como un cuerpo que tiene una correspondencia entre su físico y su capacidad intelectual y su oficio. Entonces tenemos una serie de fotografías, sobre todo los indígenas jíbaros, los indígenas de la selva, de la Amazonía, en donde se toman fotografías para medir sus medidas corporales, para mirar como era su cuerpo, fotografías al desnudo, para evidenciar como esa diferencia

corporal marca la diferencia civilizatoria y de esa manera justificar el poder del blanco europeo.

Es decir, es una imagen que estereotipa, no solamente tipifica. A nivel subjetivo podemos ver una fotografía tremendamente estereotipadora, como dice Arjol “que genera prácticas estereotipantes de representación”, es decir una matriz de representación que ya hace que la gente mire al sujeto fuera y dentro de la fotografía como alguien tremendamente distinto, con unas características que no necesariamente son ciertas, como la cuestión en ciertos sujetos como vagos, como criminales, en ciertos sujetos como los ‘buenos’, se marcan estas funciones del sujeto dentro de la sociedad a través de la fotografía.

**Para usted, ¿Cuál es el rol que se asigna al indígena en este tipo de fotografía? ¿Se puede hablar de marginación y discriminación?**

En base a lo dicho, completamente, es decir, la estereotipación marca un adentro y un afuera, marca un algo propio y algo ajeno. Cuando estereotipo a un sujeto que es distinto al fotógrafo, el fotógrafo era un hombre generalmente europeo o de buena familia, blanco mestiza, blanco europea, por lo que la fotografía que hace ese sujeto del indígena es de un otro que no es él. Y de esa manera se genera una estereotipación para decir “miren, estos son los cuerpos, estos son los sujetos distintos”, y de esa manera evidentemente se marca discriminación, se margina al sujeto porque se fija al estereotiparse unas características, se exagera estas características, a través de la imagen como el cuerpo, como la falta de vello, como la estatura, e incluso uno puede encontrar fotografías con la regla al lado, para que se vea la estatura que tenía, o en comparativas, o la cuestión del oficio. Se marca al sujeto a través del oficio, la imagen del aguatero es fundamental de esta época en Quito, el indígena aguatero esta era su función. En cambio, por ejemplo, las imágenes de los indios amazónicos que no estaban dentro de la ciudad, que no participaban son otras, el salvajismo, la desnudez, la selva; son otra, completamente distinto a este indígena que ya tiene una función en la ciudad, que en dar o llevar el agua hacia las casas de las principales familias de la ciudad de Quito, entonces evidentemente tenemos roles marcados, que se fijan a través del estereotipo en estas imágenes.

**¿Considera que el rol que se asigna al indígena o el que la imagen comunica jugaba, en aquellos tiempos un papel importante en la construcción del imaginario social respecto a las diferencias sociales?**

Completamente, la imagen inicialmente en el proceso del siglo XVIII y XIX, incluso antes, desde la conquista, el grabado, la pintura, era fundamental para generar el imaginario que tenía Europa sobre el nuevo mundo, y ese imaginario, nos lo trágamos y generamos nuestro propio imaginario de la ciudad, a partir de ese imaginario externo que se creó desde los que nos “civilizaban”. Entonces hay un imaginario negativo de esas diferencias sociales, es decir, se lo mira al indígena como alguien atrasado, pero a la vez, positivamente como alguien que sirve. Aquel que lleva el agua, lleva la comida, con sus funciones y roles específicos, pero al hacer esto se marca tajantemente que este indígena no puede ser el que está en la otra foto junto a su hijo en un gran salón como un hombre educado o civilizado. Se marca la diferencia y de esa manera el indígena solo puede cumplir ciertos roles, y esos roles generan el imaginario de la ciudad, en esa desigualdad social.

**Como cierre, en su opinión, ¿cuál ha sido el papel de la fotografía quiteña, desde aquella época, y en años posteriores, en la legitimación de estereotipos?**

Tengo mucho cuestionamiento sobre esto de la fotografía quiteña como tal, nosotros podemos mirar que muchos de los registros de la fotografía de Quito son hechos por extranjeros, y luego no hay, si bien podemos hablar de una tradición fotográfica sobre Quito, no podemos hablar de una tradición de fotografía quiteña que ha perdurado en el tiempo hasta la actualidad. La fotografía además con todos los avances tecnológicos va cambiando, va transformándose y posteriormente en nuestra época va globalizándose, y tenemos una concepción diferente de lo que es la fotografía de la que significaba en esa época, de la importancia que tenía en esa época; evidentemente, si hablamos de finales del siglo XIX y los años posteriores e inicios del siglo XX, la fotografía cumplió un papel fundamental para marcar los estereotipos, y no solo sobre los sujetos sino sobre los lugares de la ciudad, se empiezan a marcar ciertos lugares desde esa época, como inseguros, como lugares para el progreso,



como lugares en los que no hay desarrollo; este desarrollo que ira vinculado al capitalismo y todo lo que pasará en el siglo XX, entonces evidentemente la fotografía cumple un papel fundamental en como fijamos esa imagen estereotipada de los otros, de los otros que en realidad no son los otros, son la gente que vive en la ciudad, es decir la gente que hace la ciudad, que da de comer a la ciudad, que genera la dinámica de la ciudad, pero que a través de la fotografía e imágenes que marcan una idea tajante sobre quiénes son los educados , los civilizados, los propietarios, los patrones, y quienes son la servidumbre, los que trabajan en el campo, los atrasados, los no educados, los que andan sin zapatos, los que no pueden desarrollarse intelectualmente por un imaginario que se fija mucho, no solamente en la fotografía, pero esta juega un gran papel en esto.

### 3.3.2. Entrevista a historiador

Entrevistado: Rafael Racines

Historiador, ha recopilado cerca de 4500 fotografías históricas sobre Quito, conformado un gran archivo patrimonial

**Observando los registros fotográficos de la época y su conocimiento sobre la historia, ¿se puede considerar a la fotografía quiteña de finales del siglo XIX un reflejo de la realidad?, ¿o un intento por construir la imagen de las familias adineradas de la época?**

Depende de quién esté usando la fotografía, a manos de quién fue a parar. En este caso la fotografía que está en el archivo histórico o que está en el Instituto de Patrimonio, de por vida ha sido un instrumento para poder ensalzar a las grandes familias para poder presentar a la gente de abuelo, por ejemplo, en este momento está la familia Jijón en la Circasiana con los leones, es decir, ellos eran los que podían ser mirados, inclusive en los famosos libros de fotografía que se han publicado, pero por ejemplo, cayeron en mis manos y desde donde yo lo veo se debe promocionar la cultura, porque esa fotografía también nos habla de cultura, de historia, de raíces, es decir, depende a manos de quién va a parar la fotografía, de quien le usa.

**En su opinión, ¿la fotografía quiteña de finales del siglo XIX podría considerarse como un instrumento de marginación y discriminación hacia el pueblo indígena?, ¿De alguna manera este efecto fue intencional?**

Es intencional, en ciertas fotografías se observa claramente cómo el indígena es borrado de la fotografía, la fotografía fue propiedad de la élite, los que se podían fotografiar eran la gente de dinero, los potentados, los hacendados; si un indígena asoma en la fotografía era ya porque tomaban una panorámica o sea imposible de borrar dada la cantidad de indígenas, pero si era una fotografía en la que asomaba uno o dos, hay fotografías en las que claramente esta borrado.

Entonces sí era una manera de segregarle al indígena y él no tenía manera de contestar a eso, claro que en ese tiempo también debe haber sido caro, ejemplificando a la actualidad, tal vez sería como comprar un celular caro de unos 2000 dólares, es decir, era la última tecnología en esos tiempos, entonces para ellos era como ensuciar una fotografía con una persona pobre.

### 3.3.3. Entrevista a fotógrafa historiadora

Entrevistada: María Elena Bedoya

Profesora de Historia y fotografía.

**¿En su experiencia, ha tenido la oportunidad de estudiar la fotografía del siglo XIX?**

Sí, he podido conocer esta fotografía, que se han tomado en estudios como los trabajos de autores de Chiriboga, entre otros.

**¿Considera que la composición de las fotografías quiteñas de finales de siglo XIX era intencional?, es decir, ¿la composición, los elementos, la luz, los planos, etc. eran un efecto de las tendencias en fotografía o solamente un reflejo de lo que sucedía en el contexto social?**

Bueno, esto depende en gran medida de diversos factores. En estas fotografías que estoy viendo ahora pueden ser algunas cosas, se me viene a la mente un fotógrafo, Camilus Farranta en el libro de Lucía Chiriboga que justamente habla de este fotógrafo que más o menos es a mediados del siglo XIX.

Generalmente, en esta época la fotografía estaba muy ligada a la fotografía de estudio, de retrato, entonces en las imágenes que observamos, sería interesante contextualizarlas, es decir, saber en qué año fueron tomadas, puesto que a partir de eso se puede inferir qué fotógrafos existían. Por ejemplo en la época había tres fotógrafos importantes que eran, Enrique Morgan, más o menos en la época de los ochenta, digamos que fue uno de los fotógrafos más prolíficos de esos años, Camilo Pérez también, que eran fotógrafos principalmente de estudio, y Benjamín Rivadeneira, que topa a finales del siglo XIX, son como los tres grandes fotógrafos de Quito de la época que tu estas estudiando.


Sin embargo, por ejemplo, creo que es importante tener en cuenta que es una época en la que había muchos fotógrafos viajeros, entonces tal vez la construcción de la mirada dependería mucho de si este fotógrafo es local, con estudios en la ciudad, y trabajaban con las élites, o si era un fotógrafo viajero, porque la construcción de la mirada va a ser distinta, también considerando si eran fotógrafos que trabajaban por encargo, por ejemplo, tal fotógrafo le mandó el gobierno de Francia para hacer un recorrido de viajes científicos y tomó estas fotos. Por eso es importante considerar quién es el fotógrafo, de qué fecha son estas fotografías, ya sea considerando la arquitectura, los cambios, la vestimenta. Por ejemplo, estas fotografías [se indicaron a la entrevistada varias fotografías de la época], se podría pensar que son de Benjamín Rivadeneira, para hacer ese análisis se debería analizar los fondos de la fotografía para establecer si son los que solía utilizar Rivadeneira. En conclusión habría que establecer el motivo de las fotos.


Por ejemplo, una de estas fotos tiene una especie de población, una viñeta y aparece en inglés, lo que ayuda a situar la fotografía en relación a un autor determinado.


**Desde la lectura de la imagen en estas fotografías, en su opinión, ¿qué comunica en relación al indígena?**


O sea es importante el saber de dónde viene, yo te puedo decir que pueden representar los oficios de los indígenas de la época, como el aguatero, el cargador, pero es muy importante la relación con el fotógrafo. Qué es lo que el fotógrafo está buscando, entonces si tú me traes estas imágenes yo te podría decir que son indígenas en oficios varios. Y de alguna forma ver si la representación de los indígenas responde al contexto en el que es producido.

### 3.4. Ficha de resumen de archivos fotográficos recopilados

Fotografía		
	Descripción: Fabricante de escobas	
	Autor: Druck von H.S. Hermann	
	Año de la fotografía: 1888	
	Archivo: Matthías L. Abram	
Detalles técnicos		
Fotografía de estudio, luz natural		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo:  La imagen muestra a un indígena “posando” con los implementos de su oficio.	
	Nivel connotativo:  La imagen muestra al indígena descalzo, el rostro desprolijo, aun cuando es un retrato preparado el indígena no lo está, a diferencia de los retratos de la aristocracia en los que cada cual lleva sus mejores galas. El gesto del retratado es retraimiento, temor o ira.	
Observaciones:  La fotografía parece formar parte de un archivo o estudio sobre los indígenas.		


Fotografía		Cód:
		Descripción: Dolores, Carmela y Mercedes Reyes
		Autor: Camilo E. Pérez
		Año de la fotografía: 1891
		Archivo: Alfonso Ortiz Crespo
Detalles técnicos: Albumina 16.5 x 11 cm, uso de flash		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Foto de estudio, las tres mujeres posan para la fotografía, se observa que existió tiempo para la preparación de las personas que se retrataron,	
	Nivel connotativo: Las tres mujeres usan prendas oscuras lo que aumenta el contraste con la piel, haciéndola lucir muy blanca, ninguna mira a la cámara para da la apariencia de una foto no preparada.	
Observaciones		


Fotografía	Cód:
	Descripción: Mercado en la plaza de San Francisco, Quito
	Autor: Anónimo
	Año de la fotografía: 1875
	Archivo: Taller Visual, Biblioteca Ncional de Caracas
Detalles técnicos: Albumina, 18 x 11 cm	
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Retrato panorámico, luz natural, foto espontánea, muestra la realidad de los indígenas ejerciendo sus actividades comerciales en las calles o plazas, a nivel del suelo
	Nivel connotativo: El indígena no posee propiedad, no puede realizar la venta en un local comercial, se ubica en el espacio público a nivel del suelo, el aristócrata no se acercaría a un puesto en el que el indígena este a la misma altura, el indígena se muestra sumiso
Observaciones	


Fotografía		Cód:
		Descripción: Autorretrato del fotógrafo Enrique Morgan y PabloCousin
		Autor: Enrique Morgan
		Año de la fotografía: 1870
		Archivo: Augusto Saá Cousin
Detalles técnicos Ferrotipo, 8 x 5 cm		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Foto de estudio, luz natural, retrato preparado	
	Nivel connotativo: Se observa que el fotógrafo está bien vestido al igual que su hijo, corresponde a la clase alta de la época, el escenario de fonda muestra labrados en las paredes y otros elementos que buscan promover una imagen de elegancia.	
Observaciones		




Fotografía		Cód:
		Descripción: Eloy Alfaro, Presidente del Ecuador, su familia y Eduardo Riofrío Villagomez
		Autor: Benjamín Rivadeneira
		Año de la fotografía: 1900
		Archivo: Martha Riofrío Cevallos
Detalles técnicos:		
Retrato familiar, luz de flash		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo:	
	Retrato familiar, todos visten elegantes, se observa la vestimenta tipo militar de Eloy Alfaro y de uno de sus familiares. Desde los niños a los adultos conservan prolijidad en su vestimenta.	
	Nivel connotativo:	
	Se promueve la elegancia, los sujetos retratados más importantes están sentados. Es común como la aristocracia siempre muestra botas elegantes y los indígenas siempre son retratados descalzos. Se observa la ausencia de indígenas en la fotografía.	
Observaciones		


Fotografía		Cód:
		Descripción: Fernando Daquilema, líder del mayor movimiento indígena del siglo XIX
		Autor: P.J. Vargas
		Año de la fotografía: 1871
		Archivo: Colección privada
Detalles técnicos: Albumina, 10 x 6 cm		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Daquilema fue un líder indígena, la fotografía fue tomada antes de su fusilamiento. Esta encadenado los pies.	
	Nivel connotativo: Esta fotografía es un elemento diferente, Daquilema no se muestra sumiso ni vencido. No refleja la actitud sumisa que suelen mostrar los indígenas habitualmente.	
Observaciones		

Fotografía		Cód:
		Descripción: Taller textil,
		Autor: Anónimo
		Año de la fotografía: 1870
		Archivo: Flia. Espinosa de los Monteros Merlo
Detalles técnicos		
Albúmina, 12.4 x 10 cm		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Se observa a los indígenas ejerciendo su oficio en un telar	
	Nivel connotativo: La imagen refleja las condiciones en las que los indígenas realizaban sus actividades, el lugar no tiene una de las paredes, y todos observan a la cámara con sumisión o miedo	
Observaciones		

Fotografía		Cód:
		Descripción : Panorámica
		Autor: Laso
		Año de la fotografía: s.f.
		Archivo: Rafael Racines
Detalles técnicos: Panorámica al aire libre La foto fue retocada para eliminar a dos indígenas.		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Imagen panorámica, muestra la ciudad y su gente	
	Nivel connotativo: La imagen muestra la necesidad del fotógrafo de eliminar la presencia indígena del centro de la ciudad,	
Observaciones Esta foto pertenece al álbum “Quito a la vista”, de Laso, en el que buscaba mostrar una imagen de la ciudad alejada del estereotipo de la época en la que se consideraba a las regiones de Latinoamérica como lugares salvajes y poco civilizados		



Fotografía		Cód:
		Descripción: Panorámica
		Autor: Laso
		Año de la fotografía: s.f.
		Archivo: Rafael Racines
Detalles técnicos		
Panorámica de una calle del centro		
Imagen retocada		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Imagen panorámica, muestra una calle de la ciudad	
	Nivel connotativo:  La imagen muestra la necesidad del fotógrafo de eliminar la presencia indígena del centro de la ciudad,	
Observaciones		

Fotografía		Cód:
 <p>andino, cara elip- naria recta, frente amplia.</p> <p>El mismo, vista de perfil</p> <p>Indio andino, cara ovala- da, frente estrecha, nari- triangular.</p>		Descripción: Imágenes para un estudio antropológico
		Autor: anónimo
		Año de la fotografía: s.f.
		Archivo: Tomada del documental
		Memorias de Quito
Detalles técnicos		
Fotos de retrato		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo: Fotos de frente y perfil de diversos indígenas	
	Nivel connotativo: Se realizan estudios sobre los indígenas de forma antropológica, no se considera al indígena como persona	
Observaciones		

## CONCLUSIONES

- La dinámica social de clases durante el siglo XIX estaba muy marcada, separando de manera tajante a la clase blanca española, a los mestizos y sobre todo a los indígenas. Los factores que provocaron esta dinámica social entre clases fueron la conquista española y la posterior revolución, que situó en el poder a las familias con poder militar y político, lo que a su vez les aseguró la pertenencia de tierras y poder económico.
- El rol que el indígena tenía en la sociedad del siglo XIX en Quito era el de llevar a cabo los trabajos más básicos, generales pero necesarios, la siembra, el transporte de cosas, el movilizar el agua hasta las casas, y otros similares. El indígena no tenía derecho a optar por mejores condiciones, y por el contrario, debían contribuir económicamente con el estado.
- La fotografía aparece en Quito por el ingreso de fotógrafos europeos o de quienes vieron en esta tecnología una alternativa de negocio, no obstante, esta tecnología requería una alta inversión; de modo que la clientela principal fue el sector de altos ingresos.
- La fotografía funcionó como representación de las relaciones sociales que se llevaban a cabo en la época, sin embargo, la intencionalidad de la misma depende también del contexto y por quien se esté utilizando.

## RECOMENDACIONES

- Es importante conocer cómo la fotografía, como recurso de comunicación, puede ejercer influencia, tanto de forma intencional como no intencional, en el imaginario social.
- El papel del indígena como ser inferior se ha legitimado erróneamente con el pasar de los años, en los que se lo ha dotado de características estereotipadas que deben superarse, utilizando la fotografía histórica no como un medio de marginación, sino como un ejemplo de lo que sucedió.
- Es necesario profundizar en que, el uso de la fotografía puede haber respondido solamente a criterios técnicos (iluminación, composición, entre otros) o a una intencionalidad específica para mostrar al indígena (las pocas veces que se lo hacía) como un ser inferior, factor en el que interviene la motivación o intención del fotógrafo.



## LISTA DE REFERENCIAS

- Alvarado, M., & Möller, C. (2009). Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (14), 1–41.
- Andión, M., Castellanos, V., & Elizondo, J. (2007). *Icónicas mediáticas: la imagen en televisión, cine y prensa*. Siglo XXI.
- Armentia Vizuite, J. I., & Caminos Marcet, J. M. (2003). *Fundamentos de periodismo impreso*. Editorial Ariel.
- Astudillo Figueroa, A. (2008). *Quito y la complejidad del orden republicano: el siglo XIX*. Fundación Museos de la Ciudad.
- Avendaño, J. de, & López-Ocón, L. (1985). *Imagen del Ecuador: Economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Ayala Mora, E. (1994). *Nueva Historia del Ecuador, tomo VII: Época Republicana I*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Borchart Moreno, C. R. de. (1998). *La Audiencia de Quito: aspectos económicos y sociales (siglos XVI-XVIII)*. Editorial Abya Yala.
- Botero Villegas, L. F. (2013). Ecuador siglos XIX y XX. República, “construcción” del indio e imágenes contestadas. *Gazeta de Antropología*, 29(1). Retrieved from <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4172>
- Briones, E. G., Cubino, R. L., & Sobrino, B. L. (2012). *La entrevista y la crónica. Proyecto Mediascopio Prensa. La lectura de la prensa escrita en el aula*. Ministerio de Educación.

- Briones, E. G., Goldstein, A. (Fot ), Cubino, R. L., & Sobrino, B. L. (2012). *La noticia y el reportaje. Proyecto Mediascopio Prensa. La lectura de la prensa escrita en el aula*. Ministerio de Educación.
- Chiriboga, L., & Caparrini, S. (1994). *Identidades desnudas Ecuador 1860-1920: la temprana fotografía del indio de los Andes*. Ildis.
- Chiriboga, L., & Caparrini, S. (2005). *El Retrato Iluminado: Fotografía y República en el Siglo XIX*. Taller Visual.
- Chiriboga Ordóñez, E., Academia Nacional de Historia (Ecuador), Jurado Noboa, F., & Ortiz Crespo, A. (2003). *Un siglo de imágenes: el Quito que se fue II, 1860-1960*. FONSA.
- Corkovic, L. M. (2012). *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- De Carvalho Neto, P. (1994). *Antología del folklore ecuatoriano*. Editorial Abya Yala.
- Gómez, M. M. (2006). *Introducción a la metodología de la investigación científica*. Editorial Brujas.
- Guarisco, C. (1995). El tributo republicano indios y Estado en el Ecuador: 1830-1857. Retrieved from <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/425>
- Hernando Cuadrado, L. A. (2000). *El discurso periodístico*. Verbum Editorial.
- Ibarra, H. (2003). *Neoindigenismo e indianismo*.
- Iriarte, Y., Diaz-Orueta, U., Cueto, E., Irazustabarrena, P., Banterla, F., & Climent, G. (2012). AULA--Advanced Virtual Reality Tool for the Assessment of Attention: Normative Study in Spain. *Journal of Attention Disorders*. <http://doi.org/10.1177/1087054712465335>

- Kingman Garcés, E. (2006). *La ciudad y los otros, Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*. Flacso-Sede Ecuador.
- López Cubino, R., González Briones, E., López Sobrino, B., & Goldstein, A. (Fot ). (2009). *El artículo y la columna*. Ministerio de Educación.
- López García, X., Pereira Fariña, J., & Villanueva Rey, X. (2005). *Investigar sobre periodismo II: Reunion Científica de la Sociedad Española de Periodística (SEP), Santiago de Compostela, 27-28 de mayo de 2005*. Univ Santiago de Compostela.
- Lozano Rendón, J. C. (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. Pearson Educación.
- Marro, M., Zecchetto, V., & Vicente, K. (2005). *SEIS SEMIOLOGOS EN BUSCA DEL LECTOR No 1*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Martínez Albertos, J. L. (2002). *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Thomson : Paraninfo.
- Martín Vivaldi, G. (1987). *Géneros periodísticos, reportaje, crónica, artículo: (análisis diferencial)*. Paraninfo.
- Muñoz, B. (2005). *Cultura y comunicación: introducción a las teorías contemporáneas*. Editorial Fundamentos.
- Muñoz Razo, C., & Benassini Félix, M. (1998). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. Pearson Educación.
- Núñez, J. (1992). *Nación, Estado y conciencia nacional*. Editora Nacional, Secretaría Nacional de Comunicación Social.
- Paz y Miño, L. T. (1960). *Cartografía Quiteña. Apuntaciones para una geografía urbana de Quito*. México.

- Peltzer, G. (1991). *Periodismo iconográfico*. Ediciones Rialp.
- Pérez-Salazar, C., & Olza, I. (2014). *Del discurso de los medios de comunicación a la lingüística del discurso: Estudios en honor de la profesora María Victoria Romero*. Frank & Timme GmbH.
- Poma, I. (2013). El traje femenino usado en Quito durante el siglo XIX. Retrieved November 5, 2014, from <http://www.patrimonium.ec/index.php/2013-05-15-14-05-21/cuartaedicionarticulos/item/36-el-traje-femenino-usado-en-quito-durante-el-siglo-xix>
- Quirola, V., & Andrea, P. (2012). Una aproximación al estudio de la fotografía de parque y sus valores socio-estéticos en la ciudad de Quito. Retrieved from <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3975>
- Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración*. (2000). Editorial Abya Yala.
- Reina, L. (1997). *La reindianización de América, siglo XIX*. Siglo XXI.
- Salvador Lara, J. (2009). *Historia de Quito, "Luz de América" Bicentenario del 10 de Agosto de 1809* (2 ed.). Quito: FONSAL.
- Soliz, D. (2012). Eloy Alfaro: Pensamientos y Políticas Sociales. Ministerio Coordinador de Desarrollo Social. Retrieved from [https://www.desarrollosocial.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/07/2\\_libro\\_elay\\_alfaro\\_ultima\\_version.pdf](https://www.desarrollosocial.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/07/2_libro_elay_alfaro_ultima_version.pdf)
- Toscano, H. (1960). *El Ecuador visto por los extranjeros*. Quito: J. M. Cajica, Jr.
- Vera, P. J. (1980). *Narradores ecuatorianos del 30*. Fundacion Biblioteca Ayacuch.
- Villavicencio, M. (1984). *Geografía de la república del Ecuador (1858)*. R. Craighead.

## ANEXOS

### Anexo 1. Guía de entrevista a Comunicador

#### Datos Generales del entrevistado.

Nombre:.....

.

Profesión/título:.....

Edad:.....

Campo/área de trabajo:.....

#### Guion de entrevista

##### ENTREVISTADORA:

(Saludo), mi nombre es Estefanía Paredes, estudiante del programa de Licenciatura en Comunicación Social con mención en Desarrollo Organizacional, me gustaría conocer su opinión respecto al uso de la fotografía como recurso comunicacional, y su papel en la representación del indígena en Quito a finales del siglo XIX.

PREGUNTA	OBJETIVO
1. ¿Podría iniciar por contarme un poco sobre usted, sobre su experiencia en el campo de la comunicación?	Establecer un marco de referencia sobre el punto de vista que adoptará el entrevistado en preguntas posteriores.

Se debe proceder a indicar al entrevistado diversas fotografías quiteñas de finales del siglo XIX.

PREGUNTA	OBJETIVO
2. En la lectura de la imagen se tienen varios niveles de interpretación, en su opinión, ¿Cuál era el mensaje objetivo y subjetivo que la fotografía quiteña transmitía, con y sin intención?	Conocer el análisis a la fotografía realizado por el entrevistado
3. Para usted, ¿Cuál es el rol que se asigna al indígena en este tipo de fotografía?, ¿Se puede hablar de marginación y discriminación?	Conocer la opinión del entrevistado, desde su lectura de la imagen, sobre el papel del indígena
4. Considera que el rol que se asigna al indígena, o el que la imagen comunica, ¿Jugaba, en aquellos tiempos, un papel importante en la construcción del imaginario social respecto a las diferencias sociales?	Establecer la opinión del entrevistado respecto al uso de la fotografía como instrumento de marginación, y sobre el alcance de esta
5. Como cierre, en su opinión ¿Cuál ha sido el papel de la fotografía quiteña, desde aquella época, y en años posteriores, en la legitimación de estereotipos?	Expandir el punto de vista del entrevistado al papel de la fotografía en general, en la historia

## CIERRE DE LA ENTREVISTA Y AGRADECIMIENTO AL ENTREVISTADO

## Anexo 2. Guía de entrevista a Historiador

### Datos Generales del entrevistado.

Nombre:.....

.

Profesión/título:.....

Edad:.....

Campo/área de trabajo:.....

### Guion de entrevista

#### ENTREVISTADORA:

(Saludo), mi nombre es Estefanía Paredes, estudiante del programa de Licenciatura en Comunicación Social con mención en Desarrollo Organizacional, me gustaría conocer su opinión respecto al contexto en el que se desenvolvía el indígena en Quito a finales del siglo XIX, y como la fotografía de aquellos años permite o no evidenciar este contexto sociocultural.

PREGUNTA	OBJETIVO
1. ¿Podría iniciar por contarme un poco sobre usted, sobre su experiencia y profundización en la historia de Quito?	Establecer un marco de referencia sobre el punto de vista que adoptará el entrevistado en preguntas posteriores.

Se debe proceder a indicar al entrevistado diversas fotografías quiteñas de finales del siglo XIX.

PREGUNTA	OBJETIVO
2. Las clases sociales estaban muy marcadas en aquellos tiempos, y el indígena era tomado como	Conocer la posición del entrevistado respecto a la historia y el rol que los indígenas adoptaban

servidumbre o mano de obra, y las fotografías suelen mostrar una actitud sumisa, ¿Considera usted que esto es cierto?, ¿Cuál era el rol social de la mayor parte de los indígenas?, y ¿cuál era su actitud frente a la situación que enfrentaban?	
3. Observando los registros fotográficos de la época y su conocimiento sobre la historia, ¿se puede considerar a la fotografía Quiteña de finales del siglo XIX un reflejo de la realidad?, ¿o un intento por construir la imagen de las familias adineradas de la época?	Establecer la fotografía como instrumento de análisis de la época
3. En su opinión, ¿La fotografía quiteña de finales del siglo XIX podría considerarse como un instrumento de marginación y discriminación hacia el pueblo indígena?, ¿De alguna manera este efecto fue intencional?	Comprender, desde la opinión de un historiador, si la construcción de la fotografía y el rol del indígena en la misma, respondía a una intención en su composición, o si es solamente un efecto de la moda
4. ¿Se puede hablar de consecuencias de la fotografía quiteña de finales de siglo XIX en la construcción de estereotipos sociales?, si es así, ¿Qué tipo de consecuencias?	Reconocer los efectos que la fotografía quiteña tuvo en épocas posteriores.

CIERRE DE LA ENTREVISTA Y AGRADECIMIENTO AL ENTREVISTADO



### Anexo 3. Guía de entrevista a Fotógrafo

#### Datos Generales del entrevistado.

Nombre:.....

.

Profesión/título:.....

Edad:.....

Campo/área de trabajo:.....

#### Guion de entrevista

##### ENTREVISTADORA:

(Saludo), mi nombre es Estefanía Paredes, estudiante del programa de Licenciatura en Comunicación Social con mención en Desarrollo Organizacional, me gustaría conocer su opinión respecto a la fotografía quiteña de finales del siglo XIX, a partir de la lectura de la imagen que usted pueda darle.

PREGUNTA	OBJETIVO
1. ¿Podría iniciar por contarme un poco sobre usted, sobre su experiencia en la fotografía?, ¿Ha tenido la oportunidad de analizar la fotografía de finales del siglo XIX?	Establecer un marco de referencia sobre el punto de vista que adoptará el entrevistado en preguntas posteriores.

Se debe proceder a indicar al entrevistado diversas fotografías quiteñas de finales del siglo XIX.

PREGUNTA	OBJETIVO
2. Desde su experiencia, ¿considera que la composición de las fotografías quiteñas de finales de siglo XIX era	Establecer la intencionalidad en la fotografía desde la percepción de un fotógrafo profesional

intencional?, es decir, la composición, los elementos, la luz, los planos, etc., ¿era un efecto de las tendencias en fotografía?, o ¿solamente un reflejo de lo que sucedía en el contexto social?	
3. Desde la lectura de la imagen en estas fotografías, en su opinión, ¿Qué comunica en relación al indígena?	Identificar la lectura de la imagen que un fotógrafo da a la fotografía de finales del siglo XIX
4. Según usted, ¿Cuál fue el papel de la fotografía quiteña de finales del siglo XIX en la construcción de los imaginarios sociales?, ¿Se la puede considerar como un instrumento de marginación y discriminación hacia el pueblo indígena?	Conocer la opinión de un experto en el papel que puede jugar la fotografía como instrumento de marginación o discriminación

CIERRE DE LA ENTREVISTA Y AGRADECIMIENTO AL ENTREVISTADO

#### Anexo 4. Ficha de análisis de contenidos

Fotografía		Cód:
		Descripción
		:
		Autor:
		Archivo:
Detalles técnicos		
Lectura de la imagen	Nivel denotativo	
	Nivel connotativo	
Observaciones		